

فن الكتابة الإذاعية والتلفزيونية

دكتور

طارق سيد أحمد الخليفى

مدرس الإعلام

قسم الاجتماع - شعبة الإعلام والاتصال

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

دار المعرفة الجامعية

٤٠ شارع سوتير - الأزاريطة - الإسكندرية

٢٠٠٥

الإهداء

إلى الزهرة الباسمة
... الرقيقة

... زوجتى ،،،

د. طارق الخليفى ،

N

١٣ ----- مقدمة المؤلف

الفصل الأول

الراديو والتلفزيون " النشأة والتطور "

٢١ ----- مقدمة

- أولاً

٢٢ ----- مفهوم الراديو والتلفزيون

٢٢ ----- ١ - الإذاعة

٢٣ ----- ٢ - الراديو

٢٤ ----- ٣ - التلفزيون

ثانياً ----- نشأة

٢٥ ----- الراديو وتطوره

٢٧ ----- • الراديو في مصر

٣٠ ----- ثالثاً - نشأة التلفزيون وتطوره

٣٢ ----- • التلفزيون في مصر

٣٣ ----- خاتمة

الفصل الثاني

خصائص الراديو والتلفزيون " تحليل مقارن "

٣٩ ----- مقدمة

٤٠ ----- أولاً - أهمية الراديو والتلفزيون

٤١ ----- ١ - وظائف وسائل الإعلام

٤٣ ----- ٢ - أهمية الراديو والتلفزيون في حياة الناس

- ثانياً

٤٤ ----- التطورات الحالية في نظم الراديو والتلفزيون

٤٤ ----- ١ - ملامح التطور

٤٥ ----- ٢ - نتائج التطور وانعكاساته

٤٨	-----	ثالثاً - خصائص الراديو والتليفزيون: تحليل مقارنة
٤٩	-----	١ - أوجه التشابه
٥٢	-----	٢ - أوجه الاختلاف
٥٨	-----	خاتمة

الفصل الثالث

الاعتبارات الخاصة بالكتابة للإذاعة والتلفزيون

٦٣	مقدمة
-	أولاً
٦٣	الكتابة للإذاعة والتلفزيون
٦٥	• سمات الكاتب الإذاعي والتلفزيوني
-	ثانياً
٦٧	مراحل الكتابة الإذاعية والتلفزيونية وأدواتها
٦٧	١ - تحديد الفكرة
٦٨	٢ - تحديد الهدف
٦٩	٣ - تحديد الجمهور
٦٩	٤ - اختيار الشكل الملائم
٧٠	٥ - الشروع في الكتابة
٧٢	ثالثاً - متطلبات الكتابة للإذاعة والتلفزيون
٧٢	١ - متطلبات الوسيلة
٧٣	٢ - متطلبات الرسالة
٧٥	٣ - متطلبات الجمهور
٧٦	خاتمة

الفصل الرابع

أشكال البرامج في الراديو والتلفزيون وتصنيفاتها

٨٣	مقدمة
٨٣	أولاً - أهمية التصنيف ومعايير
٨٤	١ - أهمية التصنيف
٨٧	٢ - معايير التصنيف

-	ثانياً
٨٨	تصنيفات برامج الراديو والتلفزيون
٩٩	ثالثاً - تصنيف مقترح لأشكال البرامج فى الراديو والتلفزيون
١٠٢	خاتمة

الفصل الخامس كتابة البرامج الإخبارية

١٠٧	مقدمة
-	أولاً
١٠٧	مفهوم الخبر
١٠٨	● المفهوم الليبرالى للخبر
١٠٩	● المفهوم العربى للخبر
-	ثانياً
١١٠	عناصر القيمة الخبرية
١١٥	ثالثاً - أهمية البرامج الإخبارية فى الراديو والتلفزيون
-	رابعاً
١١٨	أشكال البرامج الإخبارية
١١٨	١ - النشرة الإخبارية
١١٩	٢ - موجز الأنباء
١٢٠	٣ - التحليل الإخبارى
١٢١	٤ - التعليق الإخبارى
١٢١	٥ - التقرير الإخبارى
١٢٢	٦ - التحقيق الإخبارى
١٢٣	٧ - البرنامج الإخبارى الخاص
١٢٣	٨ - البرامج التسجيلية الإخبارية
١٢٤	٩ - الجرائد والمجلات الإخبارية
١٢٥	خامساً - قواعد كتابة البرامج الإخبارية للراديو والتلفزيون
١٣١	خاتمة

الفصل السادس برامج الحديث والحوار

مقدمة	١٣٧
أولاً	-
الحديث المباشر	١٣٧
ثانياً	-
برامج الحوار	١٤٠
١ - مفهوم الحوار	١٤٠
٢ - أنواع الحوار	١٤١
ثالثاً - إعداد برامج الحوار	١٤٦
رابعاً	تنفيذ
برامج الحوار وإنتاجها	١٤٩
خاتمة	١٥٥

الفصل السابع الدراما

مقدمة	١٦١
أولاً	-
مفهوم الدراما	١٦١
١ - الدراما فن	١٦٣
٢ - الدراما محاكاة	١٦٣
٣ - الدراما تتطوى على صراع	١٦٤
ثانياً	خلفية
تاريخية حول الدراما	١٦٥
١ - الدراما في عصر الفراعنة	١٦٦
٢ - الدراما في المسرح اليوناني	١٦٧
ثالثاً - أنواع الدراما	١٦٨
١ - التراجيديا	١٦٨
٢ - الكوميديا	١٦٩
٣ - الميلودراما	١٧٠
٤ - الفارس	١٧٢
رابعاً	-

قواعد البناء الدرامى	١٧٣
١ - الفكرة	١٧٣
٢ - الحبكة	١٧٤
٣ - الصراع	١٧٥
٤ - الحدث	١٧٧
خاتمة	١٧٧

الفصل الثامن

الدراما فى الراديو والتلفزيون

مقدمة	١٨٣
أولاً	-
أشكال الإنتاج الدرامى فى الراديو والتلفزيون	١٨٣
١ - المسرحية	١٨٣
٢ - الفيلم	١٨٤
٣ - التمثيلية	١٨٤
٤ - المسلسل	١٨٥
٥ - السلاسل	١٨٦
ثانياً	-
مصادر كتابة الدراما للراديو والتلفزيون	١٨٦
١ - الأساطير	١٨٧
٢ - التاريخ	١٨٨
٣ - الأعمال الأدبية والروائية	١٨٨
٤ - حياة الكاتب الخاصة	١٨٩
٥ - تجارب الآخرين	١٩٠
٦ - التخيل والعقل الباطن	١٩١
ثالثاً - كتابة الدراما للراديو	١٩٢
١ - التمثيلية الإذاعية	١٩٣
٢ - عناصر التمثيلية الإذاعية	١٩٤
رابعاً	كتابة
الدراما للتلفزيون	١٩٩

- بناء الدراما التلفزيونية ----- ٢٠٠
- خاتمة ----- ٢٠٣

الفصل التاسع الأفلام التسجيلية

- مقدمة ----- ٢٠٩
- أولاً ----- تاريخ
- الفيلم التسجيلي ----- ٢٠٩
- ثانياً -----
- مفهوم الفيلم التسجيلي ----- ٢١١
- ثالثاً - أشكال الإنتاج التسجيلي ----- ٢١٤
- رابعاً -----
- قواعد كتابة الأفلام التسجيلية ----- ٢١٦
- خاتمة ----- ٢١٨
- قائمة المراجع ----- ٢١٩

مقدمة المؤلف

يصدر هذا الكتاب فى محاولة للإجابة على تساؤل رئيسى هو: كيف تكتب للإذاعة والتلفزيون؟ فعلى الرغم من كثرة الكتب التى تصدر فى فنون الإعلام المختلفة ونظرياته ومداخله، يظل موضوع الكتابة للإذاعة والتلفزيون أقلها من حيث العدد. فكم هى قليلة تلك الكتب التى تتناول كيفية الكتابة لوسائل إعلامية أصبحت تُشكل سمة بارزة من سمات العصر الحديث. وعلى الرغم من كثرة الجدل الذى أثير حول عملية الكتابة ذاتها وهل يمكن اعتبارها فناً أم علماً أم حرفة؟ فإن الأمر الذى لا شك فيه هو أن الكتابة لوسائل الإعلام تظل عملية إبداعية يجب أن يتوافر لمن يُقدم عليها مجموعة من السمات، كما يجب أن تُراعى فيها مجموعة من الاعتبارات.

وفى عصر تتزايد فيه حدة المنافسة الإعلامية، وفى ظل ثورة استطاعت أن تلغى الحواجز الزمانية والمكانية (نقصد ثورة الاتصال) تتعاظم أهمية الكتابة لوسائل الإعلام بطريقة احترافية. ومنذ ظهرت الصحافة والراديو والتلفزيون كان هناك محاولات من أجل صياغة الرسالة الإعلامية وفق مقتضيات الوسيلة وسماتها وتقنياتها. وتعددت محاولات الكتابة حتى تمكنت الصحافة من تطوير أسلوبها المتميز وطريقتها الخاصة (لغتها) فى عرض الوقائع والأحداث، وأصبح للراديو والتلفزيون كتاب موهوبون فهموا لغة الإذاعة وتقنياتها كما فهموا جماليات التلفزيون وحرفيته. ومن ثم تشكلت مجموعة من القواعد والأسس التى تُبنى على أساسها البرامج وتوظف فى إطارها المهارات الحرفية المكتسبة من خلال الكتابة لهذه الوسائل.

ومن هذا المنطلق يأتى الكتاب الحالى الذى يُمثل محاولة مبدئية من جانب المؤلف لتوضيح بعض القواعد والأسس التى تشكل إطاراً يسترشد به الكاتب الإذاعى والتلفزيونى. وقد ضم الكتاب مجموعة فصول يجئ الفصل الأول منها ليعطى فكرة سريعة عن الراديو والتلفزيون من حيث النشأة والتطور سواء فى العالم أم فى مصر، ويتركز الفصل الثانى حول خصائص الراديو

والتلفزيون خاصة بعد أن تأكد من خلال الدراسات الحديثة أن لكل وسيلة من وسائل الإعلام خصائصها المميزة ومزاياها الفريدة. وفي ذلك الفصل سوف يجد القارئ تحليلاً مقارناً بين خصائص الراديو والتلفزيون والتطورات الحديثة في هذا المجال.

ويُمثل الفصل الثالث عرضاً مفصلاً للاعتبارات الخاصة بالكتابة للإذاعة والتلفزيون، وما يتميز به الكاتب من سمات في هذا المجال ثم مراحل عملية الكتابة وأدواتها ومتطلباتها سواء تلك المتعلقة بالوسيلة أم الرسالة أم الجمهور. ولما كان هناك كثير من الأشكال البرمجية التي يمكن للكاتب أن ينتقى منها ما يلائم فكرته أو موضوعه، فقد عرض الفصل الرابع لأشكال هذه البرامج ومحاولات تصنيفها وأهمية ذلك التصنيف ومعاييرها ثم يُختتم الفصل بتصنيف مُقترح لأشكال البرامج وأنواعها.

وفي عصر تتزايد فيه قيمة المعلومة، ويتجه الإعلام فيه نحو التخصص والمنافسة على جذب الجماهير، تبرز البرامج الإخبارية التي تتنوع بين النشرات والتحليلات والتعليقات الإخبارية والتقارير والتحقيقات بوصفها من أهم البرامج التي تشبع حاجة الجماهير من المعلومات والمعرفة بكل ما يُحيط بهم من أحداث وقضايا. ولذلك يتمحور الفصل الخامس حول هذه البرامج وأنواعها وقواعد كتابتها للراديو والتلفزيون.

ولا تقل برامج الحديث والحوار في أهميتها عن برامج الأخبار بل أنها تعد من أقدم الأشكال البرمجية التي عرفت محطات الراديو وقنوات التلفزيون وهي تتنوع بين الأحاديث المباشرة، وحوارات الرأي والمعلومات وتلك التي تدور حول الشخصيات وهذه الموضوعات جميعها هي محور الفصل السادس. أما الفصل السابع فهو يُشكل عرضاً لمفهوم الدراما وأصلها بوصفها فناً جماهيرياً، يقوم على المحاكاة. فيبدأ بتعريف الدراما وإلقاء الضوء على خلفيتها التاريخية ثم يوضح أنواعها المختلفة وقواعدها أو ما أُصطلح على معرفته بقواعد البناء الدرامي من فكرة وحبكة وصراع وحدث درامي. ويجيء الفصل الثامن مُكملاً للفصل السابع فيعرض بالتفصيل

لأشكال الإنتاج الدرامى فى الراديو والتلفزيون ومصادر كتابتها
وكيفية كتابة الدراما سواء للراديو أم التلفزيون وبخاصة التمثيلية
الإذاعية وبناء الدراما التلفزيونية.

ويُختتم الكتاب بفصل موجز يدور حول الأفلام التسجيلية أو
تلك النوعية من الأفلام التى تستمد مادتها من الواقع أو العالم
الحقيقى بأحداثه وموضوعاته فتعالجه بطريقة خلاقة لا تخلو من
إبداع فتأتى متنوعة الأشكال بين أفلام تسجيلية إخبارية، ومجلات
سينمائية، وأفلام تعليمية وإرشادية وتدريبية. وعلى الرغم من
محدودية مجال الانطلاق الخلاق لكاتب السيناريو فى هذه الأفلام فإن
الأفلام التسجيلية تُعيد تشكيل الواقع ولكنها أيضاً تلتزم بالموضوعية
عند تناول قضاياها ومشكلاته فتمارس دوراً مهماً فى الإعلام
ال جماهيرى وإثارة الوعى بهذه القضايا والمشكلات.

وبعد ... فإن الكاتب يأمل أن يكون قد أسهم من خلال هذا
الكتاب ولو بقدر يسير فى إثارة بعض القضايا المتعلقة بالكتابة
للراديو والتلفزيون وفى إلقاء الضوء على بعض قواعدها
ومتطلباتها.

والله ولى التوفيق ...

دكتور
طارق سيد أحمد
الخليفى
الإسكندرية - ٢٠٠٥

الفصل الأول

الراديو والتلفزيون

”النشأة والتطور“

الفصل الأول

الراديو والتلفزيون ” النشأة والتطور “

مقدمة

أولاً : مفهوم الراديو والتلفزيون

١ الإذاعة

-

٢ الراديو

-

٣ التلفزيون

-

ثانياً : نشأة الراديو وتطوره

• الراديو في مصر

ثالثاً : نشأة التلفزيون وتطوره

• التلفزيون في مصر

خاتمة

- ٢٢ -
-

مقدمة :

إذا كان بالإمكان أن نصف ذلك العصر الذى نعيش فيه بعبارة واحدة فهى دون شك " عصر الاتصال " فالعالم اليوم يمر بثورة جديدة يطلق عليها ثورة الاتصال، حيث استطاعت هذه الثورة بمنجزاتها التكنولوجية أن تُقرب بين الشعوب والدول. لقد مر العالم الحديث بعدة تغيرات أو ثورات من بينها الثورة الزراعية، والثورة الصناعية، وانعكست هذه التغيرات على كافة مظاهر الحياة الاقتصادية وسياسية واجتماعية غير أن أعماق هذه التغيرات وأبقاها أثراً تلك التى نتجت عن ثورة الاتصال. فما أن ظهرت وسائل الإعلام حتى انتشرت بسرعة وتغلغلت فى كافة الأنشطة الإنسانية إلى الدرجة التى لا يستطيع معها إنسان العصر الحديث أن ينعزل عن هذه الوسائل.

وبعد أن ألغت التطورات الحديثة فى تكنولوجيا الاتصال الحواجز المكانية والزمانية، وحولت العالم إلى قرية إلكترونية صغيرة. وبعد أن أصبح معظمنا لا يمر يومه دون أن يكون قد استمع للإذاعة أو شاهد برامج التلفزيون محلية وقومية أو عالمية يبقى تساؤل مؤداه هو: كيف أسهمت التطورات التى مرت بها هذه الوسائل الإعلامية فى إحداث تلك الآثار ؟ أو ما هى المراحل التطورية التى مرت بها وسائل الإعلام وبخاصة الراديو والتلفزيون حتى انتشرت على هذا النحو الذى نلمسه فى عالم اليوم ؟.

ومنذ ظهور الراديو كوسيلة اتصال كان هناك قدر من الاختلاف حول نشأته وبداياته الأولى، غير أن ذلك لم يحل دون انتشاره فى العالم بسرعة وفى مصر كذلك، فالقد عرفت مصر محطات الراديو فى العشرينيات من القرن العشرين وبعد إنشاء أول محطة إذاعة منتظمة فى العالم بحوالى خمس سنوات. كما دخلت خدمة التلفزيون إلى مصر مبكراً إلى حد ما. وبصرف النظر عن الاختلافات حول البداية الحقيقية للراديو والتلفزيون فليس هناك من شك فى أن هذه الوسائل

قائمة وتمارس دورها فى عالم اليوم. وفى ذلك الفصل نلقى بعض الضوء على مفهوم الراديو والتلفزيون ونشأتها كوسائل اتصالية سواء فى العالم أم فى مصر. فبدأ الفصل بتوضيح المقصود بالإذاعة من الناحية التقنية ثم الراديو مع تقسيم لأنواع المحطات، ويلى ذلك مفهوم التلفزيون ثم نتناول نشأة الراديو وتطوره فى العالم منذ التجارب الأولى على إرسال الصوت عبر الأثير مع التركيز بصفة خاصة على نشأة الراديو فى مصر والمراحل التى مر بها منذ بداية المحطات الأهلية وحتى تمصير الإذاعة وتحقيق السيادة الإعلامية، ويختتم الفصل بالحديث حول نشأة التلفزيون كوسيلة إعلامية حديثة فى العالم وبداية دخوله إلى مصر.

أولاً - مفهوم الراديو والتلفزيون :

يمر العالم اليوم بثورة جديدة فى وسائل الاتصال الجماهيرى، تلك الثورة التى تغلغت فى شتى نواحي حياتنا إلى الدرجة التى أصبح فيها الإعلام الموجه إلى الإنسان لا يتوقف ساعة من نهار أو ليل مستهدفاً التأثير على عقل هذا الإنسان ووعيه، أفكاره واتجاهاته، قيمه ومعتقداته. ومتوسلاً بأحدث ما وصل إليه العقل البشرى من تقنيات وسعت مجالات هذا التأثير ليتعدى المحلية إلى آفاق العالمية.

إن العالم اليوم يعيش ما يسمى " ثورة فى وسائل الإعلام والاتصال "، وهى ثورة كادت أن تلغى الحدود بين الدول أو ألغتها بالفعل ولم يعد جديداً القول بأن عبور وسائل الإعلام لحاجز المسافة والحدود والزمن قد حول العالم إلى قرية إلكترونية صغيرة ترتبط أطرافها على نحو لم يسبق له مثيل من خلال وسائل الإعلام وأهمها الإذاعة والتلفزيون.

ولاشك إن معظمنا - إن لم يكن كلنا - لا يمر يومه دون أن يكون قد استمع للإذاعة أو شاهد برامج التلفزيون فما المقصود بالإذاعة والتلفزيون كمفهوم ؟

يستخدم مفهوم الإذاعة **Broadcasting** أحياناً ليقصد به الراديو **Radio** كما يستخدم في أحيان أخرى ليشير إلى التلفزيون. والبعض يفضل استخدام الكلمة ليشير بها إلى كل من الإذاعة والتلفزيون. ولتوضيح ذلك نعرض لهذه المفاهيم محاولين إيضاح المقصود بها.

١ - الإذاعة **Broadcasting** :

يُقصد بالإذاعة عملية إرسال برامج الراديو والتلفزيون عبر موجات الأثير أو الهواء (Lynnes Gross, P. 482) وهى تعنى إرسال الرسائل من خلال وسائل الإعلام من راديو وتلفزيون مع عدم التحكم تقنياً فيمن يتلقونها، فأى شخص يكون لديه جهاز استقبال ملائم ويكون واقعاً داخل مدى البث أو الإرسال يستطيع أن يتلقى الرسائل.

وهناك نوعين من البث أو الإذاعة الأول هو الإذاعة على نطاق واسع وهى ما نلاحظه فى المقطع الأول من كلمة **Broad - Casting** التى تعنى نطاق واسع أو عريض وفيه يتم البث أو إرسال الرسائل عبر موجات الهواء إلى حشد من الجماهير (Tim O S'ullivan & Others, PP. 33, 34). أما النوع الثانى من الإذاعة فهو عكس الأول، ونقصد هنا البث داخل نطاق محدود **Narrowcasting** أو إلى مجموعات صغيرة من الأفراد وليس إلى الجمهور العام أو الحشد. إن المثال الأول " الإذاعة على نطاق واسع أو عريض " هو ما نشاهده من خلال التلفزيون أو نستمتع إليه فى الراديو فهذه الوسائل هى إذاعة بالمعنى الواسع. أما المثال على النوع الثانى فيتمثل فى الدوائر التلفزيونية المغلقة مثلاً التى تستخدم فى الإعلام الداخلى فى المؤسسات والشركات ولأغراض التعلُّيم والتدريب،

أو محطات الراديو المحلي **Community Radio** أو محطات
التلفزيون منخفضة القدرة
Low - Power Television.

٢ - الراديو **Radio** :

إن الراديو أو الإذاعة المسموعة هو أحد وسائل الإعلام
أو الاتصال الجماهيري. وكلمة راديو كإصطلاح هندسى
تعنى الإرسال والاستقبال اللاسلكى للنبضات أو الإشارات
الكهربائية بواسطة موجات كهربائية، والاتصال بالراديو هو
إرسال واستقبال الكلمات والإشارات الصوتية على الهواء
لاسلكياً (كرم شلبى، ص ٤٩٢).

وبعد الراديو أحد ثمار تراكم المجهودات العلمية
والنظرية والتطبيقية لعدد من العلماء الذين أجروا تجارب
لاكتشاف الموجات الكهرومغناطيسية واستخدامها فى نقل
الصوت البشرى أو أية أصوات وإشارات صوتية أخرى
ومن بين هؤلاء العلماء هنريك هيرتز، وكلاارك ماكسويل،
وماركونى. فقد كان لجهودهم الفضل فى ظهور الإذاعة
الصوتية أو الراديو الذى نجده الآن فى كل مكان.

وفى الواقع تنقسم محطات الراديو إلى ثلاثة أنواع حسب
قوة إرسالها: (إبراهيم إمام، ١٩٨٥، ص ١٤٦).

١ - المحطة المحلية أو الإقليمية: التى يغطى إرسالها مدينة
معينة أو دائرة محدودة قد تشمل إقليماً محدداً.

٢ - المحطة العامة (أو القومية): التى تغطى دولة بأكملها،
وقد يتسع مجال إرسالها بحيث يُمكن أن يُستمع إليها
خارج حدودها.

٣ - المحطة الدولية: التى توجه إذاعتها أو إرسالها من داخل

دولة معينة إلى دول أخرى غيرها وتكون إذاعتها باللغة
الملائمة لسكان تلك الدول، ومثالها إذاعة صوت العرب،
وصوت أمريكا، وهيئة الإذاعة البريطانية BBC،
ومونت كارلو والإذاعات الموجهة من مصر وغيرها
إلى الدول الأخرى.

٣ - التلفزيون Television :

يعد التلفزيون أحد وسائل الإعلام، وكلمة تلفزيون
مكونة من مقطعين Tele وتعنى عن بُعد، و vision وتعنى
الرؤية، أى أن الكلمة تعنى الرؤية عن بُعد، ويمكن تعريف
النظام التلفزيونى من الناحية العملية بأنه طريقة إرسال
واستقبال الصور المرئية المتحركة، والصوت المصاحب لها
عن طريق موجات كهرومغناطيسية (ماجى الحلوانى،
٢٠٠٢، ص ٦٧).

إن التلفزيون من الناحية التقنية نظام بث للإشارات
واستقبالها، فهو وسيلة بث شبه فورية تتتابع فيه ٢٥ صورة
فى الثانية فى حركة منتظمة متعاقبة، ويتحقق البث
التلفزيونى بفضل وجود كاميرا ونظام بث الصورة على
الشاشة (نظام المسح) ومولد إشارات متزامنة للصوت
والصورة، وجهاز بث وجهاز استقبال. (لورينز وفيلشس،
٢٠٠٠، ص ٧).

وتعتمد تقنية التلفزيون على عملية التقاط صور (ثابتة أو
متحركة) وتحويلها إلى محتوى كهربائى، ونقلها عبر الأثير إلى
مكان بعيد عن مكان التقاط الصور ثم استقبالها بواسطة جهاز
استقبال وتحويلها داخله إلى صورة مماثلة للصور المتقطعة.
(محمد تيمور، محمود علم الدين، المعلومات وتكنولوجيا
الاتصال، ٢٠٠٢، ص ١٧٠).

ونخلص من ذلك إلى أن استخدامنا للفظ الإذاعة لا يقصد

به الإذاعة الصوتية (الراديو)، فقط بل يشمل الإذاعة المرئية (التلفزيون) أيضاً أما حين نستخدم الراديو أو التلفزيون فمن الواضح أن كلا الكلمتين يشير إلى وسيلتي اتصال مختلفتين في الشكل والمضمون. وعلى ذلك فسوف نستخدم كلمة إذاعة في سياق الكتاب الحالي لكي تشير إلى كل من الراديو والتلفزيون على السواء، أما حين يكون الحديث متعلقاً بالإذاعة الصوتية فقط فسوف نستخدم كلمة الراديو.

وإذا ما أردنا أن نتناول الراديو والتلفزيون في نبذة تاريخية ينبغي أن نعود للوراء إلى مرحلة البدايات الأولى لنشأة كل وسيلة منهما، إذ أن تاريخ وسائل الإعلام يُسهم في زيادة فهمنا لوضعها الحالي وكذلك لتطوراتها المستقبلية.

ثانياً - نشأة الراديو وتطوره :

هناك قدر من الاختلاف حول الشخص الذي يرجع إليه الفضل في اختراع الراديو " فكثير من المؤرخين ينسب ذلك الاختراع لأحد مواطنهم كلٌ حسب جنسيته، فالموسوعة الألمانية تنسبه إلى هنريك هيرتز **Henric Hertz** (وهو عالم طبيعة ألماني)، والروسية لبوبوف، والإيطالية لماركوني والبريطانية تنسبه إلى لودج ويعنى ذلك أن هناك عدة أشخاص يُنسب إليهم فضل ظهور الراديو.

أما السبب في هذا الاختلاف فهو النقطة الزمنية التي يبدأ منها المؤرخ حين يتحدث عن الراديو فمعظم المؤرخين يربطون بين اختراع الراديو والعالم الإيطالي جوجليльмо ماركوني **Juglielmo Marconi** وهو مخترع شاب كان يبلغ من العمر آنذاك عشرون عاماً حين استطاع أن يُظهر عملياً أنه بالإمكان إرسال إشارات كهرومغناطيسية من خلال الفضاء وكان أول من سجل ابتكاره في بريطانيا بعد أن أهملته إيطاليا ولم تُعرَ اكتشافه الاهتمام الكافي. (ماجى الحلوانى، ٢٠٠٢، ص ١٢).

غير أن تاريخ الراديو يعود إلى قبل ماركوني فالتمهيد لظهور الإذاعة المسموعة بدأ على يد شخص آخر، يُدعى ماكسويل وهو عالم رياضى اسكتلندى تنبأ بوجود موجات كهرومغناطيسية وقد أثبت ذلك نظرياً عام ١٨٦٤م.

وفى عام ١٨٨٧ أثبتت الأبحاث والتجارب المخبرية للفيزيائى الألمانى هنريتش رودلف هيرتز صحة نظرية ماكسويل ليفتح المجال بذلك أمام المخترعين وعلى رأسهم التقنى الإيطالى ماركوني (فضيل دليو، ٢٠٠٣، ص ١٤٢).

وبالإمكان القول أن ظهور الراديو كان محصلة لجهود عدد كبير من العلماء أسهم كل منهم بقدر ما من خلال تجاربه وأبحاثه إلى أن جاء ماركوني وقدم اختراعه الذى سجله فى بريطانيا ليشكل بداية سلسلة من التطورات أدت إلى ظهور الراديو وانتشاره فيما بعد. ولتوضيح ذلك نذكر ما يلى:

- فى عام ١٨٦٤ تنبأ كلارك ماكسويل بوجود الموجات الكهرومغناطيسية وأثبت وجود هذه الموجات الموصلة نظرياً.
- فى عام ١٨٨٧ أجرى الألمانى هيرتز تجارب تثبت وجود هذه الموجات عملياً.
- فى عام ١٨٩٥ تمكن ماركوني من إرسال واستقبال إشارات إذاعية من إيطاليا.
- فى عام ١٨٩٩ أرسل ماركوني أول رسالة لاسلكية عبر بحر المانش وعبر المحيط الأطلسى.
- فى عام ١٩٠٠ تمكن مهندس روسى يدعى الكسندر بوبوف ودون تنسيق مسبق مع ماركوني من تركيب جهاز مُستقبل للموجات الهertzية ليجرى بعد ذلك عدة تجارب إرسال تلغرافى.

لقد أسهمت جهود ماكسويل وإثباته لنظريات تؤكد

على وجود الكهرومغناطيسية وإمكانية انتقالها خلال الهواء بسرعة الضوء بقدر كبير فى اختراع الراديو، كما أسهمت تجارب هيرتز حول إنتاج هذه الموجات الكهرومغناطيسية وقياس طولها وسرعتها بدقة (١٨٦ ألف ميل فى الثانية) وكذلك اكتشافه للموجات القصيرة عام ١٨٨٨ بدور مهم حيث " عاونت هذه الاكتشافات والأبحاث ماركونى على الوصول إلى اختراعه الذى سجله فى بريطانيا عام ١٨٩٦ حيث نجح فى شهر يوليو من نفس العام فى إرسال واستقبال إشارة على بعد مائة ياردة من غير أن يستعمل أسلاك، وكانت هذه هى البداية لإجراء سلسلة من التجارب حول الاتصال اللاسلكى. فأقام ماركونى بعدها شركة لتطوير اختراعه على أساس تجربة زيادة المسافة التى يمكن إرسال الإشارات اللاسلكية إليها حتى أنه تمكن خلال عام واحد من زيادة المسافة بين الإرسال والالتقاط اللاسلكى إلى ٢٤ ميلاً فى أغسطس من عام ١٨٩٧ وأخذت المسافة تزداد شيئاً فشيئاً وعماماً بعد عام ". (ماجى الحلوانى، ٢٠٠٢، ص ص ١٢، ١٣).

وجدير بالذكر أن الميلاد الحقيقى لأول إذاعة للكلام أو الموسيقى تمثل فى عام ١٩٠٦ عندما تمكن العالم فيسيندون Fessenden من جامعة بتسبرج من نقل الصوت البشرى والموسيقى إلى مسافات بعيدة (يوسف مرزوق، المدخل لحرية الفن الإذاعى، ص ٦) غير أن الاستعمال الحقيقى للراديو لم يبدأ إلا عام ١٩٢٠ بعد أن تواصلت التجارب لتطويره، وفى عام ١٩٢١ عُرض أول إنتاج لأجهزة الاستقبال " الراديو " فى معرض باريس وكانت المحطات التى انتشرت تستخدم الموجات الطويلة، وفى عام ١٩٢٣ بدأ استخدام الموجه المتوسطة فى محطة إرسال برلين ثم تعددت بعد ذلك محطات الإذاعة فى أوروبا (كرم شلبى، ص ٤٩٢).

● الراديو فى مصر :

عرفت مصر محطات الراديو فى العشرينيات من القرن العشرين وتحديدأ بعد إنشاء أول محطات إذاعة منتظمة فى العالم بحوالى خمس سنوات، وكانت هذه المحطات أول الأمر ملكاً لبعض الأفراد وكانت ضعيفة فنياً ومادياً وتعتمد فى تمويلها على الإعلانات التجارية كما كانت برامجها فى معظمها ترفيهية ومنخفضة المستوى (خليل صابات، وسائل الإعلام نشأتها وتطورها، ١٩٨٥، ص ٢٣٣).

ويختلف الباحثون حول تحديد تاريخ بدء الإرسال الإذاعى الأول فى مصر، وأول محطة إذاعية عرفت فى مصر فيذكر أحمد صادق الجواهرجى أن أحد هواة اللاسلكى المصريين تلقى فى عام ١٩٢٣ محطة إذاعية من صديق ألمانى يدرس اللاسلكى ولكنها لم تبدأ الإرسال الإذاعى لعدم وجود أجهزة استقبال فى مصر فى ذلك الوقت وعندما عرفت مصر أجهزة الاستقبال - فيما بعد - أعاد صاحبها تشغيلها تحت اسم راديو القاهرة (ماجى الحلوانى، عاطف العبد، ١٩٨٧، ص ٢٨٥).

ويذكر فتحى سالم رواية أخرى عن أول محطة إذاعة عرفت فى مصر فيقول أنه فى عام ١٩٢٤ كان الشاب المصرى حبشى جرجس قد عاد من لندن بعد أن درس فيها فنون الهندسة اللاسلكية. ولم تكن مصر قد عرفت الإذاعة حتى ذلك التاريخ ولكن ذلك لم يمنع من وجود عدد محدود من أجهزة الراديو فى منازل أعيان مدينة القاهرة يستمعون منها إلى الإذاعات الأجنبية ولقد دفع طموح هذا الشاب إلى التفكير فى

إنشاء محطة إذاعة فى القاهرة. وهناك روايات أخرى منها ما يذكره حافظ محمود عن أول محطة إذاعة فى مصر وهى محطة راديو مجازين إيجسيان وأنشأها شاب يونانى يدعى رينى. وتذكر رواية رابعة أن أول محطة إذاعة أهلية فى مصر هى محطة فريد التى أنشأت فى الإسكندرية عام ١٩٢٩. (ماجى الحلوانى، عاطف العبد، ١٩٨٧، ص ص ٢٨٥ - ٢٨٧).

ومن استعراض الروايات السابقة نتفق فى الرأى مع د. عاطف العبد الذى يذكر أن مصر عرفت الإذاعة أو الراديو قبل عام ١٩٢٦ حيث صدر مرسوم ملكى فى ١٠ مايو ١٩٢٦ خاص بتحديد القيود التى يمكن بمقتضاها الترخيص بتركيب " أجهزة المواصلات بواسطة الموجات الأثرية " فى القطر المصرى. وما يهمنا هو أن مصر شهدت عدة مراحل حين ظهرت الإذاعة نشير إليها على النحو التالى:

أ - مرحلة المحطات الأهلية :

أدخل الهواة الراديو فى مصر حيث قام بعض المصريون والمستوطنون الأجانب بالتقاط هذا الاختراع اللاسلكى الجديد الذى غزا الأجواء فى أوروبا وأمريكا وانتشر بسرعة، لذا أخذت إشارات المحطات تنبعث فى الأثير فى القاهرة والإسكندرية منذ العشرينيات ومن هذه المحطات (راديو فاروق، راديو ساىو، راديو وادى الملوك، راديو الأميرة فوزية، راديو فيولا، راديو حبشى، راديو أبو الهول، راديو فؤاد) (ماجى الحلوانى، عاطف العبد، ١٩٨٧، ص ٢٨٩).

وسرعان ما تحولت الهواية من مجرد الاتصال بالناس ومخاطبتهم إلى إذاعة الأغاني والموسيقى ومحاولة الكسب عن طريق الإعلان عن مختلف السلع. وسادت حمى المنافسة مما شجع المقاهي على اقتناء أجهزة الراديو لالتقاط برامج الراديو وتسليية روادها. (محمد فتحى، الإذاعة المصرية فى نصف قرن، ص ٣٣) غير أن هذه الفترة شهدت فوضى حيث كانت هذه المحطات تهاجم بعضها بعضاً بأسلوب بعيد عن قواعد الأدب أو الذوق السليم لذا فإن أهم سمات المحطات الأهلية تمثلت فى الآتى: (ماجى الحلوانى، عاطف العبد، ١٩٨٧، ص ٢٩٠ - ٢٩٤).

- ١ - تركزت معظم المحطات الأهلية فى مدينتى القاهرة والإسكندرية.
- ٢ - كانت معظمها تذيع باللغة العربية ولكن كان هناك محطات تذيع بلغات أجنبية.
- ٣ - معظم أصحاب محطات الراديو كانوا من التجار ممن يرغبون فى ترويج بضاعتهم ومنهم تجار أجهزة الراديو.
- ٤ - معظم أصحاب المحطات لم يكونوا مؤهلين فنياً للقيام بهذا العمل فيما عدا قلة منهم.
- ٥ - معظم المحطات كانت ضعيفة الإرسال ولا تغطى أكثر من الحى الذى تذيع فيه.
- ٦ - كانت معظم المحطات الأهلية مقامة فى غرفة أو شقة فى عمارة على الأكثر.

٧ - معظم المضمون المقدم كان ترفيهياً أما المادة الكلامية فكانت لا تخرج عن مهاترات وأغاني مبتذلة تمس الآداب العامة أحياناً، بل وكانت تتبادل الشتائم بينها بأقذع الألفاظ.

ب - التدخل الحكومي وإلغاء المحطات الأهلية :

استمرت الفوضى وتداخل المحطات ولم تلتزم المحطات ببعض القيود التي وضعتها الدولة مثل تحديد أوقات البث وحظر تبادل الشتائم وغير ذلك إلى أن تم اجتماع مع وزير المواصلات ببعض من أصحاب المحطات الأهلية في أكتوبر ١٩٣٢ وطلب منهم توقيع تعهدات بإغلاق محطاتهم بعد أن أتمت الحكومة المصرية محطاتها وطلب البعض منهم مهلة واستمرت بعض المحطات الأهلية في إرسالها رغم قرار إلغائها بل وأضربت الإذاعات الأهلية عن الإذاعة يوماً كاملاً واجتمع أصحابها بدار راديو سابو وطالبوا الحكومة بالتصريح لهم بإنشاء محطاتين أهليتين واحدة في القاهرة والأخرى في الإسكندرية تقومان بالإذاعة إلى جانب المحطة الحكومية الجديدة وأبدى بعض أصحاب المحطات استعدادهم لوضع محطاتهم تحت الرقابة الحكومية وإيداع تأمين مالي لها مقابل الاستمرار في البث. غير أن هذه المحاولات لم تثمر عن نتيجة وكان أن توقفت المحطات الأهلية تماماً في ٢٩ مايو ١٩٣٤ لتترك مكانها للمحطة الحكومية التي بدأت إرسالها بعد ذلك بيومين في ٣١ مايو ١٩٣٢ (ماجى الحلوانى، عاطف العبد، ١٩٨٧، ص ٢٩٨ - ٣٠١).

ج - مرحلة تمصير الإذاعة :

وفى بداية عهد هذه المحطة الجديدة التي قامت بتشغيلها شركة ماركونى التلغرافية لحساب الحكومة كانت برامجها في

مستوى المحطات المغلقة ذاتها وقد هاجمتها الجرائد المصرية وطالبت بإصلاحها حتى قررت وزارة الشؤون الاجتماعية في ٤ مارس إنهاء عقد شركة ماركوني (خليل صابات، ١٩٨٥، ص ٢٣٣، ٢٣٤). وقد بدأت مرحلة تمصير الإذاعة حينما تم فسخ عقد شركة ماركوني وكان ذلك بعد أن ساءت الأمور بين مصر وبريطانيا بسبب عدم جلاء القوات البريطانية عن قناة السويس والخلاف بين الحكومة المصرية وبين شركة ماركوني البريطانية على سياسة الأخبار في الإذاعة (ماجى الحلوانى، عاطف العبد، ص ٣٢٥، ٣٢٩). وقد تم تشكيل لجنة لاستلام الإذاعة من شركة ماركوني وإنشاء مجلس إدارة لإدارتها وهو عبارة عن إدارة مستقلة يُشرف عليها مجلس أعلى يمثل وزارة الشؤون الاجتماعية ووزارة المواصلات ووزارة الداخلية والخارجية والمعارف العمومية ومصلحة التلغراف والتليفونات والإذاعة اللاسلكية (خليل صابات، ١٩٨٥، ص ٢٣٣، ٢٣٤).

د - مرحلة الإذاعة فى عهد الثورة :

ومنذ ذلك استمرت الإذاعة المصرية فى التطور، فمن ميكروفون الإذاعة المصرية عرف المصريون أن الثورة قامت لتطيح بالنظام الملكى، وعندما أنشأت وزارة الإرشاد القومى فى نوفمبر ١٩٥٢ ضمت الإذاعة إليها ثم انتقل الإشراف إلى رئاسة الجمهورية عام ١٩٥٨، وفى نوفمبر عام ١٩٦١ اعتبرت إذاعة الجمهورية العربية المتحدة من المؤسسات العامة ذات الطابع الاقتصادى إلى أن تم ضمها مرة أخرى إلى وزارة الثقافة والإرشاد عام ١٩٦٣ (خليل صابات، ١٩٨٥، ص ٢٣٤).

هـ - مرحلة الشبكات والسيادة الإعلامية :

وقد بدأت اعتباراً من أول إبريل عام ١٩٨١ حيث تم

تطبيق نظام فنى متخصص عرف بنظام الشبكات الإذاعية وأصبحت الإذاعة المصرية تتكون من سبع شبكات بحيث توضع المحطات المتماثلة على موجة واحدة، وتم فى هذه المرحلة تقوية الإرسال الإذاعى هندسياً، والاهتمام بالإذاعات الإقليمية، والتعرف على عادات المستمعين وصدور ميثاق الشرف الإذاعى (ماجى الحلوانى، عاطف العبد، ١٩٨٧، ص ٤٢٩، ٤٣١).

ثالثاً - نشأة التلفزيون وتطوره :

يرتبط ظهور التلفزيون باسم العالم البريطانى جون بيرد الذى يرجع إليه الفضل فى اختراع التلفزيون وخروجه من حيز نظريات العلماء إلى التجربة الحية، ففى عام ١٩٢٤ استطاع هذا العالم نقل صورة باهته لصليب صغير عن طريق أجهزته التجريبية على شاشة معلقة على الحائط وبعدها كرس بيرد حياته من أجل تطوير هذه التجربة ليصل بها إلى الإرسال والاستقبال التلفزيونى الذى نعرفه الآن (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٧٩).

وبطبيعة الحال ظهر التلفزيون إلى الوجود نتيجة جهود عدد من العلماء البريطانيين والأمريكيين والألمان والإيطاليين بل أن " البعض يرجع بتاريخ التلفزيون إلى عام ١٨٣٩م حينما لاحظ العالم الفيزيائى إدموند بيكوريل Alexander Beequerel الخصائص الإليكتروكيميائية للصورة، ويؤرخ للتلفزيون ابتداء من عام ١٨٨٤ حينما اخترع عالم المانى يدعى بول نيبكو Poul G. Nipkow جهاز استقبال ميكانيكى بعد أن تم تحويل الضوء إلى طاقة كهربائية يتم بثها

عبر أسلاك لجهاز الاستقبال (عصام أنيس، ٢٠٠٤، ص ٧).

غير أن التجارب الأولى للتلفزيون ظهرت فى العشرينيات من القرن العشرين بعد سلسلة من التقدم العلمى فى ميادين الكهرباء والتصوير الضوئى والمواصلات السلكية واللاسلكية فهذه التطورات جميعها سبقت اختراع التلفزيون ومهدت له (خليل صابات، وسائل الإعلام نشأتها وتطورها، ١٩٨٥، ص ٢٧٢).

فى بريطانيا بدأت تجارب إدخال التلفزيون منذ سنة ١٩٢٥ حينما ظهرت شركة للتلفزيون أنشأها جون بيرد John Logie Baird وهو مهندس اسكتلندى اخترع وسيلة ميكانيكية بدائية لعرض الصورة. ولم يكن بيرد بأى حال الوحيد الذى يقوم بتجارب فى هذا المجال فقد كانت شركة Radio Corporation of America - RCA الأمريكية وشركة ماركونى يقومان بإجراء التجارب أيضاً على التلفزيون. (جيهان رشتى، النظم الإذاعية فى المجتمعات الغربية، ص ٣٧٧).

ولقد جاء التقدم المفاجئ نحو التلفزيون فى العشرينيات على يد رجلين أحدهما روسى واسمه فلاديمير زوركين Vladimir Zworykin والآخر أمريكى ويدعى فيلو فارنز ورث Philo Farns Worth حيث يُعد زوركين مخترع صمام الكاميرا أو جهاز الايكونوسكوب، ثم تم التطوير على يد فيلو فارنز ورث الذى قام بتصميم جهاز تلفزيون عالى الوضوح (عصام أنيس، ٢٠٠٤، ص ٨).

وخلال العشرينيات أجريت تجارب على نقل الصور سلكياً وأدت هذه التجارب إلى نقل الصورة عبر أسلاك فى سنة ١٩٢٥ وتم إرسال صورة تليفزيونية عبر دائرة مغلقة من واشنطن إلى نيويورك سنة ١٩٢٧ وفى العام التالى بدأت

شركة جنرال إلكتريك بثها التليفزيونى التجريبيى ثم بدأت شركة NBC بثها فى نيويورك وفى تلك السنة نفسها أصبح فلاديمير زوركين على رأس فريق مكون من أربعين مهندساً يعملون فى معامل شركة RCA وأخذ هذا الفريق يطور اختراعه حتى استطاع أن يُقدم جهاز تليفزيون بنظام إلكترونى كامل فى المعرض العالمى الذى أقيم فى مدينة نيويورك سنة ١٩٣٩ (خليل صابات، ١٩٨٥، ص ص ٢٧٢، ٢٧٣).

ويعتبر فرانكلين روزفلت الذى أفتتح المعرض أول رئيس للولايات المتحدة تذاع صورته بالتليفزيون. وفى هذا المعرض شاهد الجمهور لأول مرة فى أمريكا التليفزيون وهو يعمل ومع ذلك فقد ظل التليفزيون خلال سنة ١٩٣٩ فى مرحلة الاختبار. وقبل أن تتمكن المصانع من التزود بالمعدات اللازمة لإنتاج أجهزة الاستقبال على مدى واسع دخلت الولايات المتحدة الحرب العالمية الثانية فى ٢٢ إبريل ١٩٤٢ فتوقف كل إنتاج إلكترونى للاستهلاك المدنى (خليل صابات، ١٩٨٥، ص ٢٧٣).

وجدير بالذكر أن جون بيرد استطاع فى عام ١٩٣١ أن ينقل لأول مرة بالتليفزيون سباق الدربى الشهير فى إنجلترا مما ساعد على انتشار التليفزيون والطريف أنه مع انتشار أجهزة التليفزيون فى المنازل انتشرت إشاعة تقول أن هذا الجهاز بالمنزل الذى يستطيع أن ينقل إلى الإنسان الصور والكلام يستطيع أيضاً أن يرى كل شئ وينقل كل ما فى المنزل (فوزية فهم، ١٩٨١، ص ٨). وبذلك كانت إنجلترا هى صاحبة أول إرسال تليفزيونى وكان ذلك فى ٢ نوفمبر ١٩٣٦ (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتليفزيون، ص

● التليفزيون فى مصر :

تأخرت مصر قليلاً فى إدخال التليفزيون ويمكن الرجوع إلى عام ١٩٤٧ حينما نشرت إحدى الصحف وهى تسمى **Le Forges** فى ١٣ فبراير من ذلك العام خبراً عن عزم الحكومة المصرية فتح اعتماد بمبلغ ٢٠٠,٠٠٠ جنيه مصرى لبناء استديوهات للإذاعة والتليفزيون غير أن الموضوع لم يُنفذ (ماجى الحلوانى، عاطف العبد، الأنظمة الإذاعية فى الدول العربية، ص ٤٨٧).

أما أول تفكير جدى فى إدخال الخدمة التليفزيونية فى مصر فكان عام ١٩٥١ عندما عرضت شركة فرنسية للراديو والتليفزيون مشروعاً لإدخال التليفزيون إلى مصر وتم تصوير حفل الزفاف الثانى للملك فاروق من الملكة ناريمان وتم إجراء عدد من التجارب الناجحة وكان الملك فاروق أول من امتلك جهاز استقبال تليفزيون هو والملكة ناريمان. واحد فى قصر القبة وآخر فى قصر ناريمان بمصر الجديدة (عبد المجيد شكرى، الاتصال الجماهيرى، الواقع ... المستقبل - مدخل، ص ١٨٤).

وكان على مصر أن تنتظر حتى قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ لى تبدأ المراحل التنفيذية لإنشاء التليفزيون الذى بدأ إنشاؤه فى عام ١٩٥٦ على أمل أن يبدأ البث عام ١٩٥٧ إلا أن العدوان الثلاثى (الإنجليزى - الفرنسى - الإسرائيلى) عام ١٩٥٦ أوقف المضى فى المشروع، وما أن استقرت الأمور كلها حتى بدأ تنفيذ المشروع مرة أخرى وأُفتتح التليفزيون فى

٢١ يوليو عام ١٩٦٠ (عبد المجيد شكرى، الاتصال الجماهيرى، الواقع ...، ص ١٨٤).

وقد أقبل الناس على شراء أجهزة الاستقبال بشكل لا مثيل له وتم فرض رسم سنوى قدرة خمسة جنيهات على كل جهاز استقبال يُدفع على قسطين، وكان افتتاح التلفزيون فى تمام الساعة السابعة مساء ٢١ يوليو ١٩٦٠ كما ذكرنا ولمدة خمس ساعات يومياً خلال أعياد الثورة وأصبح الإرسال ثلاث ساعات ونصف بعد هذه الاحتفالات وغطى الإرسال التلفزيونى فى البداية القاهرة والمناطق التى تحيط بها حتى مائة كيلو متر فى جميع الاتجاهات (خليل صابات، وسائل الإعلام نشأتها وتطورها، ١٩٨٥، ص ٢٧٦).

خاتمة :

هكذا ظهر كل من الراديو والتلفزيون فى العالم، ثم كان دخولهما إلى مصر فى فترة مبكرة نسبياً. ثم استمرت التطورات فازداد عدد محطات الراديو، وأنشأت القنوات التلفزيونية وأسهمت التطورات التكنولوجية المتسارعة والمتلاحقة فى ظهور خدمات إعلامية جديدة ومتنوعة لتؤكد مرة أخرى على الأهمية المتعاظمة لهاتين الوسيطتين الإعلاميتين.

وفى عصرنا الحالى أصبح معروفاً أن وسائل الإعلام من صحافة وإذاعة وتلفزيون تقوم بعدد من المهام وتؤدي كثير من الوظائف، كما أصبح معروفاً كذلك أن كل وسيلة لها بعض الخصائص التى تميزها وتنفرد بها عن غيرها من الوسائل الإعلامية الأخرى. ولذلك يجئ الفصل الثانى من ذلك

الكتاب ليركز على خصائص الراديو والتلفزيون من خلال
تحليل مقارن بينهما.

الفصل الثانى

خصائص الراديو والتليفزيون

” تحليل مقارنة “

٤٥ -
-

الفصل الثانى

خصائص الراديو والتلفزيون ” تحليل مقارنة “

مقدمة

أولاً : أهمية الراديو والتلفزيون

١ وظائف وسائل الإعلام

-

٢ أهمية الراديو والتلفزيون فى حياة الناس

-

ثانياً : التطورات الحالية فى نظم الراديو والتلفزيون

١ ملامح التطور

-

٢ نتائج التطور وانعكاساته

-

ثالثاً : خصائص الراديو والتلفزيون ” تحليل مقارنة “

١ أوجه التشابه

-

٢ أوجه الاختلاف

-

خاتمة

- ٤٧

-

مقدمة :

تدل نتائج الدراسات الحديثة على أن لكل وسيلة من وسائل الإعلام خصائصها ومزاياها الفريدة التي تتميز بها عن غيرها. كما تشير الدراسات كذلك إلى تعدد المهام والوظائف التي تنهض بها هذه الوسائل مما يضيف عليها مزيداً من الأهمية. ومنذ أن ظهر الراديو في العشرينيات من القرن العشرين، ومنذ أن ظهر التلفزيون في الستينيات فإن هناك قطاعات من الجماهير والنقاد الاجتماعيين يوجهون سهام النقد إلى الوسيلتين.

فكما أن الراديو والتلفزيون مسئولان عن كثير من الأشياء الجيدة كالتهذيب والتثقيف والتوعية والترفيه فإنهما أيضاً - من وجهة نظر بعض النقاد والجماهير - مسئولان عن إهدار الوقت الذي كان يمكن الاستفادة منه في أشياء أكثر نفعاً، وعن إشاعة السلبية والسطحية أو اللامبالاه في أحيان أخرى غير أن هذه الانتقادات لا تتعارض مع تلك الأهمية المتعاظمة التي أصبحت تحتلها وسائل الإعلام، فالأمر الذي لا شك فيه هو أن التعرض للراديو والتلفزيون أصبح يشكل عادة يومية، فبعد أن أصبح الاستماع للراديو ومشاهدة التلفزيون جزءاً من نمط حياتنا وعاداتنا اليومية، وبعد أن اتضح أن ذلك التعرض يشبع حاجات إنسانية متنوعة بل ويحدد الحالة المزاجية للأفراد يمكن القول بثقة أن الراديو والتلفزيون سمة من سمات العصر.

وتكشف التطورات الحالية في نظم الراديو والتلفزيون عن كثير من النتائج التي انعكست على نظم الاتصال،

فالاتجاه نحو الإعلام الرقمي، والتقارب والاندماج بين نظم وأجهزة اتصال كانت مستقلة في السابق أثر على بيئة الاتصال القائمة التي أصبحت أكثر تفاعلية، وأكثر ثراءً من حيث عدد الخدمات الموجودة أو نوعيتها. ومع كل هذه التطورات يظل الراديو والتلفزيون - بوصفهما من وسائل الإعلام التقليدية - يتميزان بخصائص تؤثر على دورهما وفاعليتهما ومقدرتهما على الإقناع.

وكما يشترك الراديو والتلفزيون في خصائص معينة مثل العالمية، والوصول إلى جماعات نوعية والتواجد الدائم، والفورية فإن ثمة اختلافات تميز أحدهما عن الآخر فاعتماد الراديو على حاسة الإذن يقابله استحوаз التلفزيون على حاسة الإبصار، وفي مقابل تلقائية الكلمة وبساطتها في الراديو يجئ إبهار الصورة وجمالها، وفي مقابل إحياء الكلمة تأتي واقعية الصورة وهكذا ...

ويعرض الفصل الحالي لأهمية الراديو والتلفزيون والتطورات الحالية ونتائجها على هاتين الوسيلتين ثم تحليل مقارن بينهما من حيث أوجه التشابه وأوجه الاختلاف.

أولاً - أهمية الراديو والتلفزيون :

ظهر الراديو كوسيلة اتصال منذ العشرينيات من القرن العشرين، كما ظهر التلفزيون في الستينيات ولنا أن نرحب بكلا الوسيلتين أو ننتقدتهما ونوجه إليهما الاتهامات بإلهاء الجماهير أو إفساد الشباب ومن المتعارف عليه أن هناك قطاعات من الجمهور توجه انتقاداتها لوسائل الإعلام، وليس الراديو والتلفزيون بمعزل عن تلك الانتقادات فكثيراً ما يعلق

الجماهير آمالاً ويكون لديهم توقعات بما يمكن أن يفعله الراديو والتلفزيون من منافع وخدمات فوسائل الإعلام عامة - والراديو والتلفزيون خاصة - تبدو مسئولة عن أشياء جيدة كالتعليم والتثقيف والتوعية والتسلية كما تبدو أيضاً مسئولة عن أشياء سيئة مثل التأثير على عادة القراءة، والضوضاء، والتسطيح وإشاعة السلبية وتبديد أوقات الفراغ. غير أن الأمر الذى لا شك فيه هو أن كلا الوسيلتين لا يمكن تجاهلهما فهما ببساطة من الضروريات اللازمة لعدد كبير من الناس.

إن التلفزيون على سبيل المثال ينظر له البعض على أنه وسيلة للتسلية زهيدة التكاليف ... وفى متناول اليد ... وهو بالنسبة لآخرين " لص " يسرق وقتاً كان يجب أن يُستغل فى أشياء كثيرة أكثر قيمة وفائدة، وهو لمجموعة ثالثة أحسن طريقة لمسايرة الأحداث العالمية دقيقة بدقيقة أو هو وسيلة لقتل الوقت سلباً، أو هو حافز يدفع الإنسان للقيام ببعض الأعمال بنفسه أو هو أداة للاستهواء الجماعى يصرف الناس عن القراءة والكتابة وهو فى رأى جماعة أخرى قوة تجمع شمل الأسرة (بول روثا، العمل التلفزيونى، ص ٥).

أما الراديو فهو الوسيلة التى تمثل الرفيق الدائم والملازم للإنسان " فهو يبدأ معنا فى صباح كل يوم بعبارة (صباح الخير) ويمسى معنا بعبارة (مساء الخير) وبين هذه التحية وتلك يظل الراديو طوال النهار متصلاً بنا فهو اعجب رفيق تم اختراعه حتى الآن، فحيثما ذهبنا كان هناك دائماً بالقرب من مسمع الأذن، وهو على استعداد دائم لأن يزودنا بما يناسب أمزجتنا من ألوان الموسيقى والأحاديث وبما يناسب حاجتنا من

المعلومات، إن الراديو عبارة عن ضمان للأفراد بأنهم لن يفوتهم شئ ذا بال يحدث فى أى مكان فى العالم فى أى وقت “ (إدوارد واكين، ١٩٧٨، ص ص ٨٠، ٨١).

إن الراديو عند البعض يمثل أداة لتيسير المعرفة وتسهيلها، بل هو جامعة الهواء التى تتيح المعرفة لمن لم تتح له فرصة التعليم، وهو الأداة المثلى لنشر الثقافة والتوعية والتسليّة والإعلام والتنمية ولكنه عند البعض الآخر أداة تستخدمها الحكومات لنشر الفكر الواحد ولتدعيم سلطتها ولتزييف وعى الجماهير وخداعهم وإلهائهم بمشكلات خلاف مشكلاتهم وقضاياهم الرئيسية.

وتشكل وسائل الإعلام فى أحيان كثيرة وسيلة للهروب من مشكلات الحياة اليومية ومشاغها بل إن بعض الأفراد يجدون فيها حلاً لمشكلاتهم الشخصية من خلال النماذج التى يشاهدونها فى الأفلام والمسلسلات أو يستمعون إليها فى التمثيليات الإذاعية فى الراديو.

والخلاصة هو أنه إذا أردنا أن نوضح الأهمية التى يشغلها كل من الراديو والتلفزيون فى حياتنا المعاصرة، ينبغى أن نوجه الأنظار صوب المهام والوظائف التى ينفذ بها كل منهما بوصفهما من وسائل الإعلام التى تمارس أدواراً معينة وتؤدي وظائف محددة بالنسبة للمجتمع.

١ - وظائف وسائل الإعلام :

تتطوى وظائف الاتصال أو وسائل الإعلام بصفة عامة على ثلاث وظائف أساسية:

الأولى تقوم على تزويد الجماهير بالمعلومات عن

الثانية تتولى فيها وسائل الإعلام الإيحاء للجماهير دعائية : المتلقية بالأفكار والمواقف التى يجب أن يتبنوها ويتوقف ذلك على قدرة وسائل الإعلام على

الإقناع والتفسير والتحليل

والثالثة تنقل فيه وسائل الإعلام التراث الاجتماعى
تربوية : المتمثل فى القيم والمعايير والتقاليد الاجتماعية
من جيل إلى آخر ويعنى ذلك تنشئة الفرد
اجتماعياً بطريقة ملائمة لأهداف المجتمع وقيمه
ومثله (أحمد مجدى حجازى، ١٩٩٢، ص ٦١).

وفى الواقع هناك عدد كبير من المحاولات لتصنيف
الوظائف التى تقوم بها وسائل الإعلام أو نسق الاتصال فى
المجتمع ومن ذلك ما أسهمت به المدرسة الوظيفية وبخاصة
أعمال ميرتون ولازارز فيلد ودراساتهما حول الوظائف
الأساسية لوسائل الإعلام، فقد طرحا سؤالاً يدور حول الأشياء
الوظيفية وغير الوظيفية التى تنهض بها وسائل الإعلام فى
المجتمع، وتوصلا إلى أن هناك ثلاث وظائف تتمثل الأولى:
فى منح المكانة والوضع الاجتماعى أو الهيبة للأفراد
والسياسات ويبرز ذلك حين ينال الأفراد الانتباه من جانب
وسائل الإعلام الجماهيرية كالمرشحين السياسيين وحملاتهم
مثلاً، وكذلك منح الشرعية حيث تعرضهم وسائل الإعلام فى
المظهر اللائق، وتتمثل الوظيفة الثانية: فى وضع المعايير
الاجتماعية موضع التنفيذ عن طريق عرض المستويات
الخلقية، إذ تستطيع بذلك وسائل الإعلام أن تحث الأفراد على
الفعل المنظم، أما الوظيفة الثالثة: فهى تتمثل فى التخدير
فوسائل الاتصال الجماهيرى قادرة على أن تبقى جماهير
متعددة متماشين مع أحداث العالم، كما يمكن أن تمددهم
بالآراء، ولكنها كذلك تودى إلى تكريس وقت أقل لفعل أى
شئ يتعلق بتلك الأحداث أى أنها تُشيع اللامبالاة والجمود
(Ellis Cashmore, 1994, P: 32).

وهناك محاولة أخرى قام بها لاسويل Lasswell
لتصنيف الوظائف الأساسية للاتصال سواء أكانت هادفة
ومقصودة أم غير مقصودة، فذكر أن الوظائف الأساسية
تشتمل على مراقبة البيئة، وإيضاح العلاقات المتبادلة بين

أجزاء المجتمع في رد الفعل نحو البيئة ونقل التراث الثقافي، ويشير ذلك إلى توفير المعلومات والتعليقات، وتحقيق شكل من الإجماع والتعبير عن القيم والرموز الثقافية التي تشكل أساساً لوحدة المجتمع واستمراريته، ثم جاء رايت ميلز وأضاف لهذه الموضوعات وظيفة رابعة تتمثل في التسلية (Denis Mcquail, Mass Communication Theory, 1988, P: 68).

وبصفة عامة فقد أسفرت الدراسات الاتصالية عن كثير من النتائج التي تحدد الوظائف المتنوعة للاتصال إذ يُستشهد في العادة بأن من وظائف الاتصال ما يلي: (James Watson, 1984, P: 20)

- ✧ الإفادة Instrumental في اكتساب شيء ما أو الحصول على شيء ما.
- ✧ الضبط Control لجعل شخص ما يسلك بطريقة معينة.
- ✧ الإعلام Information لتبيان أو شرح شيء ما.
- ✧ التعبير Expression للتعبير عن شعور شخص ما.
- ✧ الاحتكاك الاجتماعي Social Contact للمشاركة في الجماعة والرفقة.
- ✧ التخفيف من التوتر Alleviation of anxiety وهو تهدئة الخوف من شيء ما أو نوع من المشكلات
- ✧ التحفيز Stimulation الاستجابة لاهتمام ودوره المتعلق به لأن الموقف يتطلب ذلك.
- ✧ إن كل من الراديو والتلفزيون يستطيعان أن يقوموا بكل هذه الوظائف أو ببعضها بطريقة منفردة، ولذلك تزداد أهميتها في حياة الناس وذلك لعدة عوامل نوضحها كما يلي:

٢ - أهمية الراديو والتلفزيون في حياة الناس :

أ - الراديو والتلفزيون سمة من سمات العصر :

فأياً كانت آرائنا واتجاهاتنا تجاه ما يقوم به الراديو أو التلفزيون من وظائف ومهام فإن هناك اتفاق على أنهما يشكلان

سمة أساسية من سمات العصر أو قسمة واضحة قسمات الحضارة التي نعيشها ولا يرجع ذلك إلى سعة انتشارهما في مختلف أوجه الحياة (اجتماعية وثقافية وسياسية) بل إلى عمق أثرهما على الأفراد والمجتمعات.

ب - التعرض للراديو والتلفزيون يشكل عادة يومية :

ويتضح ذلك في أن الإنسان لا يستطيع أن يعزل ساعة من ليل أو نهار عما تبثه وسائل الإعلام وبخاصة الراديو والتلفزيون " فالإنسان اليوم أياً كان موقعه لديه الفرصة ليرى ويسمع ويلاحظ ما يجرى من أحداث أولاً بأول وما يدور في عالمنا من تطورات، وبين المشاهدة والمقارنة يكون الفرق بين الغفلة والصحوة " (فؤاد شاكر، ١٩٨٠، ص ١١٠) لقد تحولت وسائل الإعلام المسموعة والمرئية شيئاً فشيئاً لتصبح جزءاً من نمط حياتنا وعاداتنا اليومية " وفي بعض الأحيان تنجح هذه الوسائل في جذب انتباه الجمهور بقوة فالأفلام والمسلسلات والبرامج التلفزيونية قد تسيطر على الفرد وتكرهه على أن يتخلى عن ارتباطاته ومشاغله الأخرى ليتفرغ لها " (عبد الغفار رشاد، ١٩٨٤، ص ٢٥).

ج - التعرض للراديو والتلفزيون يشبع حاجات إنسانية متنوعة :

يقوم الراديو والتلفزيون بإشباع حاجات كثيرة لجمهوره سواء الحاجة للمعلومات أم للترفيه والتثقيف والتعليم، وفي ذلك تشير الدراسات إلى قدرة الإذاعة كوسيلة للأخبار والإعلام تعرض الأحداث الكبرى التي تقع في العالم الخارجى كما تعرض أحداث تتصل بحياة الفرد اليومية وقد تنبئ بحالة الطقس فتشير بارتداء ملابس معينة تكون ملائمة أما التلفزيون فقد أشارت الدراسات بأنه يستطيع أن: (Ellis

.Cashmore, 1994, P. 5)

- ١ - يثير حب الاستطلاع أو الفضول والتعطش للمعرفة.
- ٢ - يزيد مهارات الاتصال مع الغرباء.
- ٣ - يستحث المشاركة فى النظم الاجتماعية والاقتصادية.
- ٤ - يغير الآراء والانتماءات تجاه الوقائع والأحداث المحلية والقومية.

د - التعرض للراديو والتلفزيون يحدد الحالة المزاجية :

يرى مندلسون أن قابلية الإذاعة للتعديل، وفقاً لمزاج المستمع وإطاره السيكلوجى من أهم وظائف الإذاعة ومميزاتها، حيث أن وجود محطات إرسال عديدة إنما يعنى وجود مجال واسع أمام المستمع للاختيار والانتقاء، بحيث يصبح من السهل عليه أن يدير المؤشر لى يستمع إلى ما يوافقه سيكلوجياً ومزاجياً ومن ثم فإن الإذاعة تتطابق مع الحالة المزاجية للمستمع كما يمكن أن تؤثر على تغيير مزاجه أيضاً (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ١٩٨٨، ص ٨٨).

وينطبق الشئ نفسه على التلفزيون فقد نتج عن التطورات التى حدثت مؤخراً تنوعاً فى القنوات التلفزيونية بحيث تفى أى منها بما يوافق المشاهد وحالته الذهنية والنفسية ولقد أثرت التطورات التكنولوجية الحديثة على نظم الراديو والتلفزيون وهذا ما نوضحه فى النقطة التالية.

ثانياً - التطورات الحالية فى نظم الراديو والتلفزيون :

١ - ملامح التطور :

شهدت نظم الراديو والتليفزيون عدة تطورات تكنولوجية فرضت متغيرات جديدة ينبغي على الكاتب الإذاعى والتليفزيونى أن يدركها، ذلك أن التطورات فى تكنولوجيا الاتصال الحديثة وفرت معدات جديدة، وخدمات جديدة، وأفرزت أنماط غير تقليدية من الاتصال، وأنماط جديدة من التعرض لوسائل الإعلام، وتنوعاً فى الرسائل المتاحة، وتغيراً فى بيئة الاتصال ذاتها والسياق الاجتماعى الثقافى لعملية التعرض.

ولقد جاءت هذه التطورات من خلال اتجاهات معينة سارت فيها التكنولوجيا الحديثة:
أولها : يتمثل فى الاتجاه نحو الإعلام الرقمى.
ثانيها : هو التقارب والاندماج.

وفى الحالة الأولى " الاتجاه نحو الإعلام الرقمى " نجد عملية تحول واسعة من الإعلام المعتمد على التكنولوجيا التناظرية أو التماثلية إلى الإعلام الرقمى أو وسائل الإعلام الرقمية التى أدت إلى تحسن فى مستوى الخدمات وتفاعلاً أكثر من جانب جمهور المتلقين.

أما " التقارب والاندماج " فيعنى التقاء تكنولوجيات مختلفة معاً أو انصهار تكنولوجيتين أو أكثر ليكوناً شيئاً جديداً ومختلفاً يحمل صفات كل منهما فى منتج جديد أكثر كفاءة وفعالية.

والمثال على ذلك هو إنتاج نظم وأجهزة اتصال أو أجهزة إلكترونية متكاملة فيها وظائف الحاسبات الآلية مع وظائف أجهزة الاتصالات ومنها الهواتف النقالة، وأجهزة

الاتصال اللاسلكى والإنترنت وغيرها.

٢ - نتائج التطور وانعكاساته :

انعكست هذه التطورات فى عدة نتائج تبرز أهمها كما يلى:

أ - فى مجال نظم الإرسال والاستقبال التليفزيونى :

❧ فى مجال نظم الإرسال: ظهرت نظم الإرسال من القمر الصناعى أو ما يسمى:

- ١ - البث المباشر، كما ظهرت تطورات أخرى منها.
- ٢ - نظام التليفزيون بالاشتراك Subscription TV
- ٣ - التليفزيون منخفض القوة Low-Power TV
- ٤ - التليفزيون عالى الدقة أو الكثافة High-Definition TV

❧ فى مجال نظم الاستقبال التليفزيونى: ظهرت أشكال جديدة من التليفزيون منها:

- ١ - التليفزيون المجسم Stereo TV
- ٢ - التليفزيون السلكى Cable Ready TV
- ٣ - التليفزيون المدمج ببعض التجهيزات Component TV
- ٤ - تليفزيون الشاشة الضخمة Large Screen TV
- ٥ - التليفزيون ذو الأبعاد الثلاثة Three Dimensions TV
- ٦ - التليفزيون المصغر Micro TV
- ٧ - تليفزيون الشاشة المسطحة Flate Screen TV
- ٨ - التليفزيون الرقمى Digital TV

ب - فى مجال الراديو :

حدثت تطورات مماثلة فى مجال الراديو كان أبرزها ما

يلى :

- ١ - محطات الراديو منخفضة القوة
- ٢ - راديو الإنترنت Internet Radio
- ٣ - الراديو الرقمى Digital Radio

ومن أبرز الأمثلة التى أثرت بشدة على خدمات التلفزيون القائمة ما يعرف بالبث المباشر حيث أسقط البث المباشر الحواجز الجغرافية بين الدول والشعوب وألغى تماماً حارس البوابات **Gate Broadcast Keepers** المتمثل فى المحطات الأرضية، فإرسال أو بث البرامج عن طريق أقمار البث المباشر يتم استقبله من قبل جمهور المستقبلين فى منازلهم وحيثما كانوا طالما كانوا فى نطاق المناطق المستهدفة ويستخدمون الهوائيات الطبقة الصغيرة المناسبة وقد أمكن عن طريق تكنولوجيا الاتصال المتوافرة فى هذه الأقمار تحقيق وجود التلفزيون عالى الجودة (أو الكثافة) الذى يماثل جودة السينما ٣٥مم ويتعذر إرساله عن طريق الإرسال الأرضى، فهو لا يتأثر بالبقع الشمسية أو التغيرات الجوية، كما أن استخدامه فى المدن ذات البنايات العالية يكون ذا جودة عالية أيضاً (عبد المجيد شكرى، تكنولوجيا الاتصال، ١٩٩٦، ص ٢٥).

لقد أدت تكنولوجيا البث المباشر إلى التأثير على خدمات التلفزيون القائمة، أو لنقل إنها أدت إلى تغيير بيئة الاتصال القائمة ويعنى ذلك:

- ١ - تنوعاً فى عدد القنوات التلفزيونية المتاحة (عشرات القنوات التى يوفرها القمر الواحد).
- ٢ - تنوعاً فى المضمون ونوعية البرامج المقدمة بأنماطها المختلفة ولغاتها العديدة.
- ٣ - ظهور أنماط جديدة من التعرض والعادات الاتصالية منها ما يُعرف بظاهرة التحويل المتكرر للقنوات **zapping** من خلال (الريموت كنترول) حيث ينتقل المشاهد من قناة

لأخرى وبسرعة بحثاً عما يشبع فضوله أو اهتمامه. وهو ما لم يكن متاحاً قبل وجود هذا العدد الضخم من القنوات التلفزيونية.

وفى مجال الراديو أدت هذه التطورات إلى وجود ما يسمى بالراديو الرقوى " وهو امتداد للراديو التقليدى ويتيح للمستمعين صوت نقى للغاية مماثل لنوعية الصوت الذى نستمع إليه من الأقراص المدمجة وهو خالٍ تماماً من أية إعلانات تجارية، ومن بين النبوءات أن الراديو الرقوى سوف يحل قريباً محل الراديو التناظرى **Analogue Radio** التقليدى (حسن على محمد، ثورة الإعلام، ص ٨٤).

غير أن من أكثر التطورات وأكثرها عمقاً على نظم الراديو والتلفزيون التقليدية هو ظهور ما يسمى بالإنترنت. إن شبكة الإنترنت **Internet** ظهرت مؤخراً كمنافس قوى لوسائل الإعلام التقليدية فهى شبكة قوامها العالم كله تجمع بين خصائص ومميزات ما سبقها من وسائل الاتصال وتضيف إليها خواص جديدة. ويمكن النظر إليها على أنها خليط من وسائل الإعلام فهى تحتوى على النصوص والصور وملفات الصوت والموسيقى والفيديو والألعاب التفاعلية ومواقع الدردشة. والمواقع الإعلامية والترفيهية والسياسية وكل ما يرغب فيه أو يتوقعه الجمهور.

واستطاعت الإنترنت مؤخراً أن تشكل تهديداً ليس فقط لشركات الاتصالات القائمة (من خلال توفيرها للاتصالات الدولية عبر الإنترنت، ولا لصناعة النشر من خلال توفير بدائل للنشر الإلكتروني وعبر صفحاتها ومواقعها المختلفة،

بل أصبحت تهدد وسائل الإعلام التقليدية كالصحافة والإذاعة والتلفزيون، وذلك من خلال ما يلي:

- ١ - اعتمادها على التقنيات التفاعلية التى تتيح للمتلقى الاشتراك فى رسائلها والتفاعل معها.
- ٢ - إضافة خدمات متنوعة وعديدة باستمرار تفى بحاجات الجمهور.

- ٣ - جذب جمهور وسائل الإعلام التقليدى (ممن يتقنون استخدام الكمبيوتر) للدخول إلى مواقعها وقضاء الوقت بدلاً من التعرض للوسائل التقليدية.

- ٤ - توفير خدمات إعلامية (أفضل) وأكثر كفاءة وسرعة ومواكبة للأحداث مما توفره الوسائل التقليدية والمثال على ذلك ما يسمى براديو الإنترنت والصحف الإلكترونية وخدمات المعلومات (والإعلام والأفلام) عند الطلب أو الدفع لقاء أو مقابل المشاهدة.

إن راديو الإنترنت مثلاً عبارة عن بث برامج الراديو عبر توصيلات الإنترنت ويختلف ذلك عن طريقة البث التقليدية من خلال الموجات الكهرومغناطيسية أو موجات الراديو، ويتيح راديو الإنترنت نوعية صوت بجودة ممتازة أكثر بكثير من محطات الراديو التقليدية وفى الوقت الحالى توجد كثير من المحطات التى يمكن الاستماع إليها من جميع أنحاء العالم (حسن على محمد، ص ٧٣ - ٧٦).

ومع هذه التطورات ونتائجها يظل الراديو والتلفزيون كوسائل تقليدية لهما من الخصائص والسمات ما يميزهما ويربط جماهير المتلقين بهما وفيما يلى نحاول إجراء تحليل

مقارن لهاتين الوسيلتين من وسائل الإعلام.

ثالثاً - خصائص الراديو والتلفزيون " تحليل مقارن " :

ذهبت البحوث الحديثة إلى أن لكل وسيلة من وسائل الإعلام خصائصها ومزاياها الفريدة ويقوم بعض هذه الخصائص على مجرد التأمل النظري بينما يقوم البعض الآخر على أساس تجريبي ومن ذلك ما يلي: (عبد العزيز شرف، ٢٠٠٣، ص ٣٥، ٣٦).

١ - أن الوسائل المطبوعة تسمح بأن يتحكم القارئ في وقت قراءتها، كما تمكنه من إعادة الإطلاع على مضمونها وتسمح له بالتأني في هذا الإطلاع إلى حد كبير.

٢ - يصل الراديو إلى الجمهور بطريقة مختلفة - غالباً - عن الطرق التي تصله بها الوسائل الأخرى ويقدم الراديو للمستمع درجة ما من المشاركة في الأحداث الفعلية المذاعة وذلك بحكم كونه أكثر اقتراباً من الاتصال الشخصي أو الاتصال المواجهي.

٣ - يُنظر إلى الاتصال الشخصي عموماً بوصفه أكثر الأدوات فعالية بالنسبة للناس فيما يتعلق بعملية الإقناع أو التأثير لما يتميز به من قدرات ومرونة بالإضافة إلى الخصائص الأخرى النابعة من العلاقات الشخصية المتضمنة في عملية الاتصال الشخصي.

٤ - أن استخدام وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري مدعمة ومُعزدة بالاتصال الشخصي تحقق نجاحاً باهراً.

أما حين نتحدث عن التلفزيون فإنه يتمتع أيضاً بمجموعة

من الخصائص بل أن البعض يعتبره من أقوى وسائل الاتصال التى ظهرت وأكثرها تأثيراً وفعالية لأنه لا يعتمد على حاسة واحدة كالعين أو السمع بل يجمع بين أكثر من حاسة مما يزيد من عمق تأثيره. والسطور التالية تمثل محاولة للتحليل المقارن بين الراديو والتلفزيون.

وصفت الإذاعة (أو الراديو) بأنها فورية ومرنة وتلقائية وتتخطى الحواجز الجغرافية وفوق كل ذلك فإنها رخيصة ومناحة للجميع وتشكل الرفيق الدائم والصديق لمختلف الفئات العمرية والمستويات الثقافية، كما وصف التلفزيون بأنه أقدر وسائل الإعلام على التأثير فهو فعال ويجمع بين خصائص ما سبقه من وسائل من حيث استخدامه للكلمة المكتوبة والمسموعة والصورة والحركة واللون. وهو يعتمد على الصورة المتحركة فهو لغة عالمية يفهمها المتعلم والأمية، والمتقف ومحدود الثقافة.

إن كلا من الراديو والتلفزيون لهما من السمات والخصائص التى تجعلهما من أكثر وسائل الإعلام جاذبية وأكثرها قدرة على التأثير. فهل ثمة خصائص مشتركة تجمع بينهما ؟ أو ما هى أوجه التشابه بين الوسيلتين ؟ ثم ما هى أوجه الاختلاف بينهما من حيث الخصائص ؟

١ - أوجه التشابه بين الراديو والتلفزيون :

إن الواقع يشير إلى وجود خصائص يشترك فيها كل من الراديو والتلفزيون، كما أن هناك خصائص ينفرد بها كل منهما ويتميز بها عن الآخر ومن أوجه التشابه ما يلى:

أ - العالمية :

يشارك كل من الراديو والتلفزيون فى كونهما وسائل اتصال استطاعت أن تصل إلى العالمية، وكفى أن نعلم أنه من النادر أن نجد بقعة فى العالم لا يغطيها الإرسال الإذاعى أو التلفزيونى، فإشارات الراديو والتلفزيون تنتقل عبر موجات الهواء لتغطى الكرة الأرضية. وفى الحالات التى تشكل فيها الظروف الطبيعية أو الجغرافية عوائق تحول دون ذلك، كانت التكنولوجيا الحديثة تقدم حلاً بديلاً (ممثلة فى تلفزيون الكابل على سبيل المثال أو محطات التقوية التى تقوى الإشارات وتعيد بثها مرة أخرى للمناطق المستهدفة).

إن ذلك الانتشار العالمى للراديو والتلفزيون جعل الفرد من ألاسكا لا يختلف عن فرد آخر يعيش فى العاصمة أو مدينة حضرية فكلاهما يستطيع استقبال إرسال الإذاعة والتلفزيون ومن المؤلف أن نشاهد أفراداً أو جماعات فى مناطق نائية يستمعون للراديو الترانزستور أو يتجمعون حول شاشة التلفزيون يعلمون طبق استقبال الأقمار الصناعية.

غير أن تلك الصفة العالمية كان الراديو أسبق إليها من التلفزيون، فقد استطاع الراديو أن يحقق الوصول العالمى قبل التلفزيون بسنوات كثيرة حيث لم يتح للآخر ذلك إلا بعد انتشار تكنولوجيا الأقمار الصناعية والبث المباشر.

ب - الوصول إلى جماعات نوعية :

إن العالمية تعنى أن يصل الراديو والتلفزيون إلى أى فرد أياً كان موقعه بمعنى تخطى الحواجز الجغرافية والسياسية (الأيدولوجية) أما الوصول إلى جماعات نوعية

خاصة فهو يعنى الوصول إلى أفراد وجماعات لا تستطيع أن تصل إليها وسائل الإعلام الأخرى (كالصحافة المطبوعة أو الكتاب مثلاً) وبالنسبة للراديو فإنه يصل إلى جماعات وفئات نوعية خاصة، فهو:

١ - يتخطى حاجز فيصل إلى غير المتعلمين مثلما يصل الأمية : للمتعلمين ومن ثم لا يحتاج إلى معرفة القراءة والكتابة أو تدريب من نوع معين لكي يتعرض الشخص لرسائله ويكفى إدارة مؤشر الراديو والاستماع إلى مضمون ما يذاع.

٢ - يتخطى حاجز فهو وسيلة رخيصة يراها البعض الفقراء : الأرخص من بين وسائل الإعلام وخاصة بعد ظهور الراديو الترانزستور الذى لا يحتاج إلى الكهرباء فى تشغيله ويكفى بطارية من الحجر الجاف زهيدة الثمن لتشغيله أيام وشهور.

٣ - يتخطى حاجز يصل الراديو إلى كبار السن من الشيوخ العمُر : والكهول كما يصل إلى الأطفال والشباب فكل هؤلاء يجدون فيه ما يشبع اهتماماتهم واحتياجاتهم.

أما التلفزيون فقد استطاع أيضاً تخطى حاجز الأمية فالصورة تصل لجميع المتلقين بصرف النظر عن تعليمهم كما أنه يصل لجميع الأعمار ولكن تظل عقبة الفقر إذ أن اقتناء أجهزة التلفزيون مكلف نسبياً فى البيئات الفقيرة ومع ذلك فإن

انتشار أجهزة التلفزيون اليوم وازدياد معدلات ذلك يجعل هذه الوسيلة تقترب من الانتشار الذى حققه الراديو، وفى ظل المشاهدة الجماعية فى الأماكن العامة (كالمقاهى والنوادر) يصل التلفزيون برسائله إلى الجماعات المحرومة.

ج - التواجد الدائم :

التواجد الكلى والحضور الدائم هى خاصة يتمتع بها كل من الراديو والتلفزيون. ويمكن أن نطلق على ذلك مصطلح "الرفقة" فلقد أدى انتشار أجهزة الراديو والتلفزيون إلى وجودهم الدائم بجوار الإنسان، فنحن نجد الأجهزة فى المنازل والمصانع والنوادر والمتاجر والسيارات ووسائل السفر (الحافلات) ومؤخراً فى محطات المترو.

وأسهمت تكنولوجيا الاتصال الحديثة فى ذلك خاصة بعد الاتجاه نحو الاندماج والتصغير (أى اندماج الأجهزة المختلفة فى نوعيتها معاً فى شئ جديد أكثر فعالية وقوة) وتصغير المعدات أو الأجهزة بحيث لا تشغل حيزاً كبيراً فيخف وزنها ويسهل حملها مع الإنسان فى تنقلاته ومن أمثلة ذلك أجهزة التلفزيون بحجم الكف، تلفزيون الشاشة المسطحة، هاتف الفيديو.

ومن الواضح أن الراديو والتلفزيون يشتركان فى هذا التواجد الكلى والحضور الدائم فى كل مكان وإن كان الراديو أسبق فى هذه الخاصية حيث لم يتم تصغير التلفزيون ليسهل حمله إلا مؤخراً.

د - الفورية :

كانت الفورية أو الأنبية ولا تزال أحد الخصائص التي ميزت الإذاعة كوسيلة اتصال، ويدرك كثير من الناس قيمة الراديو في الأحداث القومية الكبرى وفي الأحداث الجسام حين لا يجد الأشخاص وسيلة أسرع منه في نقل الأحداث فور وقوعها " فالإذاعة تحظى كوسيلة اتصال جماهيرية بميزات عدة أهمها سعة الانتشار والسرعة الفائقة التي تنقل بها الرسالة الإذاعية من جهاز الإرسال إلى جهاز الاستقبال، كما أن موجات الإذاعة تستطيع أن تتخطى جميع العقبات التي تمنع وسائل الاتصال الأخرى من القيام بوظيفتها أو تحجبها، فالرسالة الإذاعية تصل مباشرة من القائم بالاتصال الإذاعي إلى المستمع (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٨٣).

ويتم ذلك في لحظات وبطريقة أنبية وبحكم أن الإذاعة من ناحية التجهيزات غير مكلفة نسبياً تستطيع أن تتواجد دائماً في مواقع الأحداث فترصدها لحظة بلحظة ويكفي لرجل الإذاعة تجهيزات بسيطة تمكنه من نقل الحدث فور وقوعه إلى محطته ليذاع على الهواء مباشرة. والتلفزيون هو الآخر حقق عنصر الفورية غير أنه لا يزال مكلف عن الإذاعة ويتطلب نقل الأحداث بطريقة فورية إعداداً مسبقاً (من أطقم تصوير، وكاميرات، وكابلات) واختيار أفضل الأماكن للبث منها. ويتوقف ذلك على إمكانيات القناة التلفزيونية المادية والبشرية.

وعن الفورية التي يتمتع بها التلفزيون يرى رينيه كليير " أن التلفزيون يتمتع بميزتين هما الفورية أي إمكانية بث

حدث ما بثاً مباشراً، و " المودة " أى إمكان تقديم عرض على ما يبدو لمشاهد واحد ومن أجله وحده بينما يراه فى الحقيقة ملايين المشاهدين المتفرقين فى اللحظة ذاتها وهكذا يرى أن قوة التلفزيون تنحصر فى الاتصال البصرى المباشر السريع مع المشاهد فى بيته " (منى الصبان، فن المونتاج فى الدراما التلفزيونية، ص ٦٦).

واستطاع التلفزيون أن يشد اهتمام الناس بدرجة هائلة عندما نقل إليهم سلسلة من العروض الحية الفورية التى حولت هذا الجهاز المنزلى من لعبة غالية الثمن إلى ضرورة حقيقية، فقام بنقل المباريات الرياضية المهمة والمسرحيات والأوبرات وحفلات الموسيقى والبالية وهكذا أتاح للملايين فرصة الاستمتاع بما كان يقتصر على القلة المتميزة التى تستطيع أن تدفع ثمن تذكرة الدخول إلى الملعب أو دار الأوبرا (منى الصبان، فن المونتاج فى الدراما التلفزيونية، ص ٦٦).

إن التلفزيون يقدم لنا أحداث العالم البارز فور وقوعها ينقلها إلينا بألوانها الطبيعية وكأننا شهود عيان لها ينقلها من المسارح ودور السينما وملاعب السيرك، وقاعات الموسيقى، ومعارض الفنون، ومعامل الطب، ومراكز البحوث ومضامير الرياضة، ومجالات السياسة. باختصار لقد نقل التلفزيون العالم إلى داخل بيوتنا (عبد المنعم حسن، عصر التلفزيون وحضارة الصورة، ص ص ١٤، ١٥).

ولم يكتفِ التلفزيون بذلك بل قام بنقل مباشر للأحداث التى لم يكن يحلم المشاهد بأن يراها إلا بعد وقت من حدوثها

فقد نقل أحداث مثل اغتيال الرئيس الأمريكى جون كيندى، واغتيال الرئيس السادات وذلك بشكل فوري إلى حيث يوجد المشاهد فى منزله.

٢ - أوجه الاختلاف بين الراديو والتلفزيون :

كما يتشابه الراديو مع التلفزيون فى خصائص معينة فإن هناك اختلافات بينهم وهى ما نُشير إليه على النحو التالى :

أ - الاستحواذ على الأذن فى مقابل الاستحواذ على العين :

يختلف الراديو عن التلفزيون وعن غيره من وسائل الإعلام الأخرى بأنه يركز على الأصوات فقط ولا يحتاج إلى حاسة البصر من أجل وصول رسائله وفى ذلك يرى إيريك بارنو E. Barnouw " أن الراديو يُعد الوسيلة الوحيدة التى لا تأسر العين بمعنى أنه لا يعرض مناظر على العين بل يوحى بمناظره وأحداثه إلى ذهن الجمهور ولذلك فهو الوسيلة الجماهيرية الوحيدة التى باستطاعتها أن تخدم جمهوراً نشطاً أثناء نهوضه من النوم، استحمامه، تناوله الطعام، وهو يقوم بأعماله المنزلية، وهو يتسوق وهو فى رحلة خلوية أو فى معسكراته وأثناء طهيهِ وذهابه للنوم. ومن ثم أصبح الراديو رمزاً لإصرار وسيلة اتصال على التنافس من أجل الاحتفاظ بأى قطاع متبقى من تركيز أو اهتمام الجمهور (E. Barnouw, 1956, P. 155).

وتلك الخاصية لا تتوافر للتلفزيون من حيث هو وسيلة اتصال قائمة أساساً على الرؤية والنظر إلى مجموعة من الصور المتحركة. وما يجدر الإشارة إليه هنا هو أن الصور

ليست فى الواقع متحركة بل عرض سريع ومتوالى لعدد ضخم من الصور الثابتة حيث يعتمد التلفزيون على خواص العين البشرية " فالعين البشرية لها خاصية معينة تمكنها من الاحتفاظ برؤية الصورة التى تمر أمامها للحظة قصيرة تعادل ١/١٦ من الثانية فإذا استقبلت العين منظرًا معينًا بمعدل أكثر من ١٠ مرات فى الثانية فسوف يتاح لها رؤية الصور التالية وهى لا زالت متأثرة بالصور السابقة وعلى هذا سوف يبدو المنظر وكأنه متصل ببعض وهذه الظاهرة هى أساس الصور المتحركة، فعند عرض هذه الصور على الشاشة بصورة متلاحقة وبنفس السرعة التى تم التصوير بها تبدو هذه الصور وكأنها متصلة ببعضها اعتماداً على نظرية الاستمرار البصرى للعين التى اكتشفها عالم الطبيعيات بيتر ماك روجيه سنة ١٨٢٤ فالصور المتحركة هى صور ثابتة فى حقيقتها تعطى إيهاماً بالحركة " (فوزية فهم، التلفزيون فن، ص ٢٠).

" إن جمهور الإذاعة يُنصتون إليها وهم يعطونها جزء من عقولهم فقط أما الأجزاء الأخرى فهى متحركة فى الكتابة أو أشغال الإبرة أو الكى أو القيام بشئون المنزل أو القراءة أما مشاهد التلفزيون فهو يوليه كل اهتمامه وهو يجلس عادة فى ضوء خافت ومن الصعب عليه أن ينظر ويُنصت ويفعل شيئاً آخر فى وقت واحد " (آرثر سوينسن، التأليف للتلفزيون، ص ٣٦).

ب - التلقائية والبساطة فى مقابل الإبهار :

إن تلقائية وبساطة الكلمة فى الراديو يقابلها جمال الصورة ورونقها فى التلفزيون، إن الكلمة هى لغة الإذاعة

وأداتها الرئيسية ونقصد هنا الكلمة المسموعة التى ينطق بها الإذاعيون لترسخ فى الأذهان " وتتميز الكلمة المنطوقة فى الإذاعة بأنها كلمة مقبولة ومفهومة، بسيطة وغير متكلفة وهى تتضمن فى ذاتها كل العناصر التى تجعلها واضحة ومفهومة، فهى تتتابع فى سهولة ويُسر على نحو يستبعد كل ما قد يستغل فهمه على المستمع العادى، ولذلك فإن البلاغة ومُحسنات الأسلوب فى الكتابة أبعد ما تكون عن أسلوب الإذاعة التى يمتاز بالبساطة والدقة والوضوح " (يوسف مرزوق، حرفة الفن الإذاعى، ص ٧٠). إن الكلمة المذاعة فى الراديو قوامها الألفة واليسر والبساطة فهى تلقائية تخاطب أذن المستمع، وهذه البساطة تساعد على الفهم " فإذا لم يفهم المستمع الكلمة لأول مرة أو انشغل بالبحث عن معناها ضاعت عليه الفرصة لفهم الموضوع المذاع كله فالكلمة المذاعة، كلمة مأنوسة، خالية من الغرابة، والتنافر " (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ١٥٢).

وفى حين يتميز الراديو بهذه البساطة والتلقائية وعدم التكلف نجد التلفزيون وعلى العكس يعتمد على الإبهار والمبالغة فى أحيان كثيرة " وهو يتفوق على وسائل الإعلام جميعها بقدرته على جذب الانتباه والإبهار وشدة التأثير فهو يجمع بين مزايا الإذاعة الصوتية (الراديو) من حيث الصوت، ومزايا السينما من حيث الصورة واللون، ومزايا المسرح من حيث الحركة التى تُضفى الحيوية على المشاهد التى يعرضها " (ماجى الحلوانى، مدخل إلى الفن الإذاعى والتلفزيونى والفضائى، ص ٦٩) وتتفاعل كل هذه المزايا جميعها فى الرسالة التى يقدمها التلفزيون.

إن التليفزيون أصبح نافذة واسعة على العالم نستخدمه كمنظار نتبين به الناس والعالم، فهو ببساطة أعطى المشاهد الإحساس بأنه ينظر إلى جزء من الحياة جديد عليه وغريب ومهم (منى الصبان، ١٩٩٥، ص ٦٦، ٦٧) فالرسالة التليفزيونية بكلماتها وحركاتها وديكوراتها ومؤثراتها البصرية تقدم للجمهور تجربة مثيرة ومدهشة ومُبهرّة.

ج - إحياء الكلمة فى مقابل واقعية الصورة :

تعتمد الإذاعة على الكلمة المنطوقة فى حين يعتمد التليفزيون فى الأساس على الصورة تُدعمها الكلمة " وقد يرى البعض أن اعتماد الإذاعة على الكلمة وبالتالي على حاسة السمع فقط يعتبر نوعاً من القصور وهذا قد يكون صحيحاً من الناحية الشكلية وخصوصاً أن مستمع الراديو محروم من سحر الصورة التليفزيونية بحركاتها وألوانها ومحروم من ديكورات السينما المتنوعة والمشوقة ومحروم أيضاً من الإضاءة فى المسرح، لكن الإذاعة من الناحية العملية والموضوعية تعوض كل هذا النقص من خلال اعتمادها على ملكة خصبّة وغير محدودة هى ملكة الخيال عند المستمع وهنا يكمن امتياز الراديو لا قصوره لأن العناصر المرئية تجسد كل شئ أمام المشاهد وتحد من انطلاق خياله أو تخيله بينما تبنى الإذاعة الصوتية المسرح الخاص بها فى ذهن المستمع ليتخيل الأشخاص والزمان والمكان. إن خيال المستمع الخصب يعد إمكانية هائلة فى الإذاعة الصوتية يسهل من مهمتها ويجعلها أكثر تأثيراً فى المستمع (ماجى الحلوانى، مدخل إلى الفن الإذاعى والتليفزيونى والفضائى، ص ٢٣).

إن الكلمة فى الإذاعة هى كلمة موحية تثير الخيال وتطلق عنان الفكر والتصور لدى المستمع " فالإذاعة تستطيع إيقاظ الخيال وتحريكه وعندها تنجح فى التأثير على الذاكرة التى تحتفظ بصور غير محدودة من السمع والمشاهدة، فكلمة واحدة أو صورة سمعية واحدة تكفى لاستدعاء تصورات كثيرة من وعى المستمع " (ميخائيل مينكوف، ص ٣٤).

" إن الإذاعة لا تظهر المسائل بوضوح أو لا تكشف عنها بجلاء بل تتميز بالإيحاء، لأن حوادثها ووقائعها تعتبر قائمة فى مُخيلة الجمهور فهى مرنة ومتحركة لا تستخدم الكاميرا ولا تنتظر عمال الديكور أو المتخصصين فى التصوير بل أن الأوضاع التى تعتبر مستحيلة بالنسبة لوسائل الاتصال الجماهيرى الأخرى تكون سهلة فى الإذاعة فالإذاعة فى قصصها ورواياتها لا تنقيد بمكان أو زمان ... فأصوات الأشخاص والأشياء وأصوات الموسيقى، هذه الأصوات كلها تمس الدوافع الكامنة وتثيرها إلى جانب أنها تؤدى إلى التوحد وتأخذ الناس إلى أماكن بعيدة وخيالية وسحرية " (سامية جابر، الاتصال الجماهيرى والمجتمع الحديث، ص ١٣٤).

وإذا كانت الإذاعة تتميز بالحيوية التى تنبض فى الصوت الإنسانى لتطلق للخيال العنان فإن التلفزيون يكشف الحقيقة وينقل الواقع ولهذا نجد كثيراً من مذيعي الإذاعة المشهورين يفقدون شعبيتهم عندما يظهرون على شاشة التلفزيون وكذلك الحال بالنسبة لبعض الشخصيات التى تشتهر عن طريق الإذاعة (فوزية فهميم، التلفزيون فن، ص ٢١).

إن إحياء الكلمة الإذاعية اللامحدود والخيالات غير الواقعية التى قد يثيرها كلمة أو مسمع فى الراديو يقابله واقعية

الصورة التليفزيونية فما نشاهده على الشاشة هو ما نراه يحدث الآن ولا مجال هنا للتخيل فالصورة الحاضرة بكل ظلالها وأبعادها لا تترك مجالاً للخيال لكى يعمل ويتحرك بعيداً عما تراه العين. وكما أن "الأذن تعشق قبل العين أحياناً" من خلال رسم صورة خيالية لشخص ما نستمع لصوته عبر الراديو فإن العين تلجم الخيال وتنزل بالصور الخيالية إلى أرض المحسوسات، أرض الواقع والرؤية العيانية المباشرة.

د - اختلاف المقدرة الإقناعية :

تدل نسبة كبيرة من الأبحاث على أن لكل وسيلة اتصال مقدرة على الإقناع تقل أو تزيد عن غيرها من الوسائل الأخرى وذلك وفقاً لامكانياتها الذاتية وطبيعة الرسالة المنقولة وخصائص وصفات الجمهور الموجه إليه الرسائل الإعلامية. فضلاً عن نتائج الدراسات التى تثبت الخصائص والسمات التى تميز بها وسيلة اتصال معينة. ولذلك يتميز كل من الراديو والتليفزيون بمجموعة من الخصائص والسمات تشير إليها على النحو التالى.

★ الراديو :

- هناك مجموعة حقائق عن الراديو منها: (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتليفزيون، ص ٨٣، ٨٤).
- ❧ أن الإذاعة أو الراديو يعتمد على الكلمة الشفهية المنطوقة التى لها سحرها وقوتها الإيحائية.
- ❧ هذه الكلمة تصل للإنسان فى كل مكان وأينما كان وفى أى وقت على مدار ٢٤ ساعة.
- ❧ يمكن تسجيل الكلمة والمذاعة وتكرار إذاعتها أكثر من

مرة وفى كل مرة تكتسب قوة إضافية.

- ❑ تدور الكلمة المذاعة حول العالم سبع مرات ونصف المرة فى الثانية الواحدة.
- ❑ يمكن تدعيم الكلمة المذاعة بالمؤثرات الصوتية والموسيقى.
- ❑ أن المواد البسيطة السهلة التى تقدم من خلال الإذاعة يسهل تذكرها عما لو قدمت من خلال المواد المطبوعة.
- ❑ الإذاعة من الوسائل القادرة على جعل الجماهير تحس بالمشاركة وهى أقرب للاتصال الشخصى المباشر.
- ❑ يتميز بالسرعة الفائقة وتخطى الحواجز ولا يحتاج الاستماع إليها إلى أى جهد.
- ❑ يُعد الراديو أرخص الوسائل فى نقل الأخبار والترفيه والثقافة.
- ❑ يستطيع الراديو الوصول لجماعات خاصة مثل كبار السن والأطفال والأقل تعليماً وثقافة.

★ التليفزيون :

- ❑ يركز التليفزيون على الصورة والفعل والحركة بدرجة أساسية وليس الصوت كما فى الراديو فالصوت هنا مُكمل وليس أساسى.
- ❑ يعتمد التليفزيون على حاسة البصر بالدرجة الأولى إلى جانب حاسة السمع وعن طريق حاسة البصر يكتسب الإنسان ثمانية أعشار معلوماته (فوزية فهم، ص ٢١).
- ❑ يجمع التليفزيون بين (الصوت والصورة والحركة

واللون) ويعتقد العلماء أن قدرة المرئيات على التأثير فى حاسة الإبصار تفوق قدرة الصوتيات على التأثير فى حاسة السمع فى جذب الانتباه بما يزيد عن خمسة وعشرين ضعفاً (محمود يوسف، ٢٠٠٣، ص ١٧٢).

❧ إن حاسة البصر أسرع الحواس فى تسجيل الصور الذهنية فى عقل الإنسان وتتقدم حاسة البصر وحدها جميع الحواس الأخرى للإنسان فى اكتساب المعلومات بنسبة ١:٤ (محمود يوسف، ص ١٧٢).

❧ يحصل الإنسان على معلوماته بنسبة ٩٠% عن طريق النظر وبنسبة ٨% عن طريق السمع والعين تجذبها الحركة أكثر من أى شئ آخر (فوزية فهم، ص ٥).

❧ يزداد استيعاب الفرد للمعلومات بنسبة ٣٥% عند استخدام الصورة والصوت فى وقت واحد، وتزيد مدة الاحتفاظ بهذه المعلومات عندئذ بنسبة ٥٥% (فوزية فهم، ص ٢١)

❧ أظهرت دراسات عديدة مدى الثقة المتزايدة فى التليفزيون كجهاز إخبارى وكمصدر من مصادر المعرفة بالأنباء والمعلومات للمشاهدين يبعث على التصديق أكثر من الوسائل المسموعة أو المكتوبة (راديو، صحف) كما أنه يوحى أكثر بالموضوعية (حسن الشامى، ١٩٩٢، ص ١٣٣).

ويفهم من ذلك أن المقدرة الإقناعية لكل من الراديو والتليفزيون تختلف بحسب ما تتمتع به كل وسيلة منهما من خصائص ومميزات تدعمها نتائج الدراسات وأن ذلك يتوقف

على طبيعة المادة المقدمة وسياق تقديمها وغير ذلك من عوامل.

ففى التلفزيون مثلاً يرى البعض أنه الوسيلة الأكثر هيمنة فنحن نشعر بالآلفة والمودة مع مقدمى ومقدمات البرامج والنشرات الإخبارية بل وضيوف البرامج ولهذا يكون التركيز دائماً على اللقطات القريبة وبذلك يكون التلفزيون أقرب إلى الاتصال المواجهى المباشر أو الاتصال وجهاً لوجه مثلما هو الحال فى الاتصال الشخصى والاتصال الجمعى (عبد المجيد شكرى، الاتصال الجماهيرى، الواقع والمستحيل - مدخل، ص ١٨٠).

خاتمة :

عرضنا فى ذلك الفصل للراديو والتلفزيون وأهميتهما كوسيلتين من وسائل الإعلام مع الإشارة بصورة موجزة إلى بعض وظائفهما ثم تطرقنا إلى التطورات الحالية التى تشهدها نظم الراديو والتلفزيون سواء من حيث ملامح التطور أم نتائجه وانعكاساته على نظم الاتصال بعامة وعلى الراديو والتلفزيون بخاصة وانتهى الفصل بمقارنة بين خصائص الوسيلتين من حيث أوجه التشابه ونواحي الاختلاف. ويمثل ذلك مقدمة ضرورية أو توطئة للفصل الثالث الذى يتناول الاعتبارات الخاصة بالكتابة للإذاعة والتلفزيون، فالتعرف على خصائص الوسيلة وإمكاناتها يُعد شرطاً أساسياً من أجل الكتابة لهذه الوسيلة.

ويُجمع كثير من الكتاب على أن لكل وسيلة إعلامية لغتها الخاصة بها ومبادئها التى ينبغى التعرف عليها من أجل

صياغة الرسالة بفاعلية. فالكتابة للمسرح تختلف عن الكتابة للسينما أو التلفزيون أو الراديو. كما أن هذه الكتابة ذاتها تمر بمراحل معينة منذ بداية الفكرة إلى وضعها في الشكل البرامجي الملائم وحول هذه القضايا وتلك الموضوعات يدور الفصل الثالث من الكتاب وعنوانه الاعتبارات الخاصة بالكتابة للإذاعة والتلفزيون.

الفصل الثالث

الاعتبارات الخاصة بالكتابة للإذاعة والتلفزيون

人、-

-

الفصل الثالث

الاعتبارات الخاصة بالكتابة للإذاعة والتلفزيون

مقدم

ة

أولاً : الكتابة للإذاعة والتلفزيون عملية إبداع

■ سمات الكاتب الإذاعي والتلفزيوني

ثانياً مراحل الكتابة الإذاعية والتلفزيونية وأدواتها

:

١ تحديد الفكرة

-

٢ تحديد الهدف

-

٣ تحديد الجمهور

-

٤ اختيار الشكل الملائم

-

٥ الشروع فى الكتابة

-

ثالثاً متطلبات الكتابة للإذاعة والتلفزيون

:

١ متطلبات الوسيلة

-

٢ متطلبات الرسالة

-

٣ متطلبات الجمهور

-

خاتم

ة

مقدمة :

ثمة مجموعة من الاعتبارات التى تتطلبها عملية الكتابة للإذاعة والتلفزيون، وهى متطلبات ينبغى توافرها لدى الكاتب الإذاعى أو التلفزيونى كما أن هناك جدل أثير حول عمالية الكتابة ذاتها وهل يمكن اعتبارها فن أم علم أم حرفة ؟ وهل هناك سمات معينة ينبغى أن يتصف بها الكاتب ؟ فبعض الآراء تذهب إلى أن الكتابة تتطلب توفر الموهبة أولاً كشرط رئيسى لدى الكاتب بوصف الكتابة فن من الفنون لا يستطيع أن يُقدم عليها إلا من كان موهوباً فى مجالها، فى حين يذهب البعض الآخر إلى أن الكتابة هى علم له أصول وقواعد ومنهج يُتبع، ويذهب فريق ثالث إلى أن الكتابة للإذاعة والتلفزيون هى مهنة أو حرفة شأنها فى ذلك شأن أية مهنة أخرى يستطيع أن يتدرب عليها من يلتحق بها فيُتقن أصولها من خلال الخبرة والمران أو التدريب.

والأمر المؤكد هو أن الكتابة لوسائل الإعلام عامة، وللراديو والتلفزيون خاصة هى بالأساس عملية إبداع وأن هناك مجموعة من السمات يجب أن تتوفر لدى الكاتب من بينها الثقافة الواسعة ومعاشية الواقع والقدرة على التعبير والعمل ضمن فريق. كما أن هناك أيضاً مراحل تمر بها عملية الكتابة تبدأ بتحديد الفكرة الرئيسية التى يدور حولها العمل، والهدف من ورائها، والجمهور المستهدف ثم يأتى بعد ذلك اختيار الشكل الملائم للمضمون قبل الشروع فى الكتابة الفعلية.

وكما أن الكتابة تمر بمراحل فإن لها أدوات يستخدمها

الكاتب ومتطلبات منها ما يتعلق بالوسيلة، وما يتعلق بالرسالة، ثم ما يتعلق بالجمهور. وهذه القضايا جميعها هي ما نتناوله في ذلك الفصل.

أولاً - الكتابة للإذاعة والتلفزيون عملية إبداع :

هناك جدل أثير حول الكتابة للإذاعة والتلفزيون، وهل يمكن اعتبار ذلك فن أم علم أم حرفة ومهنة ؟ فهناك من يرى أن الكتابة للإذاعة والتلفزيون عبارة عن فن يخضع لما تخضع له الفنون الأخرى من متطلبات ينبغي توافرها لدى الكاتب الإذاعي بوصفه فنان. وهناك من يرى أن الكتابة للإذاعة والتلفزيون عبارة عن علم بالمعنى الحرفي للكلمة لا يستطيع أن يقوم بها إلا من خُبر وعلم مبادئها وقواعدها ومناهجها، وهناك فئة ثالثة ترى أن الكتابة للإذاعة والتلفزيون هي مهنة أو حرفة يستطيع أن يمتثلها من تلقى قدراً من التدريب والخبرة تؤهله لأن يعمل كاتباً للإذاعة والتلفزيون.

❧ ونحن حينما نتحدث عن الفن فنحن نعني الموهبة فلا يوجد فنان حقيقى دون موهبة وفطرة وهبها الله تعالى لذلك الفنان تجعله يتميز عن الإنسان العادى من حيث رهافة الحس مثلاً أو الإلهام أو المزاج النفسى.

❧ أما حين نتحدث عن العلم فنحن نقصد مجموعة من القواعد والإجراءات التى تُتبع، فالعلم منهج يُتبع وطريق يسير فيه الباحث لاستخلاص المعرفة وأدوات يتقن استخدامها تساعده فى الحصول على هذه المعرفة من الواقع.

❧ أما حين نتحدث عن الحرفة أو المهنة فنحن نركز على

التدريب والمران، فلا يستطيع عامل أو حرفى أو من
يمتحن مهنة معينة أن يتقنها دون تدريب ومران كثير
فالحرفة ترتبط بالخبرة والتجارب والممارسة.

وبعيداً عن ذلك الجدال الدائر نستطيع أن نقول أن الكتابة
للإذاعة والتلفزيون هى خليط من كل ذلك فهى فن يتطلب
توافر الموهبة والإلهام وهى علم له قواعد وإجراءات يلتزم بها
الكاتب الإذاعى فى أثناء الكتابة وهى مهنة وحرفة لها خبراتها
وممارساتها وتجاربها التى تم صقلها عبر زمن طويل من
تاريخ المهنة.

باختصار أن الكاتب الإذاعى والتلفزيونى هو فنان
يقوم بعملية إبداع، والكتابة للإذاعة والتلفزيون هى عملية إبداعية
تعتمد على ثلاث جوانب متكاملة مترابطة هى الموهبة والعلم
والخبرة، ويفرض ذلك على الكاتب مجموعة متطلبات فهو
من ناحية يُوصف بأنه فنان يُبدع بقلمه فيعبر عن الحياة
والوجود تعبيراً صادقاً أميناً يثير الوعى ويوقظ الفكر ويرقى
بالإنسان ويسمو بمشاعره. وهو من ناحية أخرى يكتب فى
إطار يحدد له قواعد وأسس ومبادئ ينطوى عليها علم
الاتصال أو الإعلام بما فيه من تخصصات فرعية تشكل
الكتابة للإذاعة والتلفزيون أحد جوانبها. وهو من ناحية ثالثة
يُعد مهنيّاً خبيراً متمرساً يتبع قواعد أخرى تحددها المهنة
وتفرضها أصولها وهذه القواعد يعرفها كل من ينخرط فى
المهنة أو يعمل بها.

إن الكاتب الإذاعى والتلفزيونى عبارة عن فنان يُبدع
موهوب فى الأساس يلتزم بروح العلم وقواعده وتصقله
خبراته وتجاربته. ولذلك لا يُعد كاتباً إذاعياً أو تلفزيونياً جيداً
من يكتفى بموهبته الفطرية ولا يطورها بالقواعد والأسس
العلمية أو لا يدرس دراسة منهجية تصقل هذه الموهبة كما لا
يُعد كاتباً إذاعياً من يكتفى بجانب الخبرة والممارسة والمهنية

متناسياً ضرورة توافر الموهبة كشرط أساسى للإبداع. ويخطئ من يعتقد أنه من خلال قراءته لكتاب أو عشرة كتب فى مجال الكتابة الإذاعية أنه سيصبح بعدها كاتباً إذاعياً متمرساً. وما يمكن استخلاصه من كل ذلك هو:

١ - أن الكاتب الإذاعى فنان ينقل الحياة أو جوانب معينة منها نقلاً دقيقاً به نوع من الإبداع والرؤية الفنية.

٢ - أن الكاتب الإذاعى يعبر عن فنه بطريقة منهجية مُنظمة بها نوع من تسلسل الأفكار، نوع من الترتيب والتنظيم للأفكار فى إطار متماسك مُقنع ومنطقي.

٣ - أن الكاتب الإذاعى يقدم فناً جيداً " والفن الجيد لا بد وأن يحتوى على فكر جيد، كما أن الفكر الجيد إذا لم يقدم من خلال فن جيد فإنه لن يكون هناك جمهور " (منى الصبان، فن المونتاج فى الدراما التلفزيونية، ص ٧١).

٤ - أن الكاتب الإذاعى يعمل فى مهنة لها أصولها وقواعدها المتعارف عليها، لا بد أن يتعرف عليها جيداً ويتقنها. (فالكتابة ما هى إلا فن صياغة الرسالة فى إطار الأسس والقواعد المتعارف عليها مهنيًا).

● سمات الكاتب الإذاعى والتلفزيونى :

إضافة إلى الموهبة والخبرة والمران هناك عناصر أخرى ينبغى توافرها فى من يتصدى للكتابة للإذاعة والتلفزيون منها ما يلى:

أ - معاشية الواقع : أن الكاتب الإذاعى قبل كل شئ هو إنسان يعيش فى مجتمع معين له مشكلاته وقضاياها وهمومه فهو يعيش الواقع وغير منعزل عنه، وبإمكان الكاتب أن يرصد هذا الواقع رصداً أميناً مبرزاً المشكلات وواضعاً الحلول، وناقداً للأوضاع السلبية، وأملًا فى تغييرها نحو الأفضل.

ب - الثقافة الواسعة : ينبغى للكاتب الإذاعى والتلفزيونى أن

يكون مثقفاً ونعنى هنا الثقافة الموسوعية فهو يعرف شئ من كل شئ فهو حسن الإطلاع يقرأ فى مجالات عدة (الأدب - التاريخ - الفن - العلوم ...) فالقراءة هى أحد المصادر الأساسية التى يستقى الكاتب منها أفكاره. وهو لا يقرأ كى ينقل حرفياً مما يقرأ، بل ينبغى أن يكون له رؤية وهدف (نقصد القراءة النقدية).

ج - الإلتزام الاجتماعى : أن الكتابة للإذاعة والتلفزيون تتطلبون على مسئولية اجتماعية. فوسائل الإعلام التى يكتب لها (الإذاعة والتلفزيون) هى مؤسسات اجتماعية مرتفعة التكلفة ينفق عليها المجتمع من اجل خدمة المجتمع والارتقاء أو النهوض به. وهذه الوسائل هى مرآة المجتمع بكل ما يسوده من عادات وتقاليده والكاتب ليس حراً حرية مطلقة فيما يكتب فحرية مقيدة بنوع من الإلتزام تجاه المجتمع، إلتزام بقيمه وعاداته وأخلاقه. هو نوع من المسئولية الاجتماعية والإلتزام الاجتماعى والأخلاقي تجاه المجتمع

د - القدرة على التعبير : ويتعلق ذلك بمهارات الاتصال لدى الكاتب فلا يكفى لكاتب الإذاعة والتلفزيون أن يكون موهوباً خبيراً واسع الإطلاع ملتزماً بأخلاقيات المجتمع بل لابد أن يمتلك القدرة على إيصال أفكاره بوضوح (أو التعبير عن الفكرة من أقرب الطرق) " فالكتابة للإذاعة والتلفزيون هى إعداد وصياغة الرسالة لهاتين الوسيطتين الإعلاميتين وتتأكد قدرة وكفاءة الكاتب لكل منهما بمدى مهاراته الاتصالية فهو يريد أن يقول شيئاً من خلال ما يكتبه ويستخدم الإذاعة والتلفزيون كأداة لنشر ما يقول وهو يهدف بما يقول إلى التأثير، ولكى يتحقق التأثير بفعالية لابد أن يتمتع الكاتب بمهارات اتصالية منها ما يلى: (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ص ١٢٦، ١٢٧)

١ - القدرة على التفكير السليم ووزن الأمور وزناً

صحيحاً.

٢ - القدرة على تحصيل المعرفة وفهم الآخرين وتحصيل المعلومات من خلال قدرته على القراءة والاستماع.

٣ - القدرة على التعبير عن الأفكار وتتجلى هذه القدرة في قدرته على الكتابة والحديث.

٤ - مستوى معرفته بالموضوعات التى يكتب فيها، فالكاتب لا يستطيع أن ينقل إلى الآخرين ما لا يعرفه، كما لا يستطيع أن يتناول بالكتابة موضوعاً لا يفهمه. ويرتبط هذا بمستوى معرفته؛ فإذا كانت معرفة الكاتب أكثر من اللازم أو متخصصاً جداً فقد لا ينجح فى نقل المعانى المطلوبة والتعبير عنها لعدم قدرته على التبسيط أو استخدامه تعبيرات فنية متخصصة فى كتاباته لا يستطيع المستمع أو المشاهد أن يفهمها. فلا يكفى أن يكون الكاتب عارفاً ومتخصصاً فى الموضوع الذى يكتب ويعبر عنه، بل المهم أن يكون قادراً على التعبير عنه وتوصيله إلى المستهدف بكتاباته بشكل مفهوم ومبسط.

هـ - القدرة على العمل ضمن فريق: إن الإنتاج الإذاعى وكذلك الإنتاج التليفزيونى هو نتاج تعاون جماعى ولذا فإنه يعرف بأنه فن الفريق، وهو نتيجة جهد وعمل مجموعة متكاملة كل منها له دوره فى هذا الإنتاج ونجاح هذا الإنتاج كفن يبدأ بوجود الكاتب الفنان المدرك لمقومات هذا الفن ككل ... الذى يعمل كعضو فى فريق ضمن الإنتاج الإذاعى أو التليفزيونى. فالكلمة التى خطها الكاتب على الورق لا بد وأن تتحول إلى شئ آخر؛

فالكلمة المكتوبة سوف تتحول إلى نطق وحركة وأداء، ولذا فإن كلاً من الكاتب الإذاعي والتلفزيوني لا تنتهي علاقته بما كتب بعد كتابة آخر كلمة على الورق وإنما الذى يحدث أن كل منهما يظل على ارتباط بما كتب طوال مراحل تحويل ما كتبه إلى رسالة مسموعة تنطلق عبر الأثير من خلال ميكروفون الإذاعة، أو رسالة مسموعة مرئية من خلال كاميرا التلفزيون. (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ص ١٠١، ١٠٢).

وينبغي للكاتب الإذاعي أو التلفزيوني أن يمتلك روح الفريق وأن يكون قادراً على التعاون مع الآخرين من أجل إنجاز العمل.

ثانياً - مراحل الكتابة الإذاعية والتلفزيونية وأدواتها :

ان الكتابة للإذاعة والتلفزيون لا تتم دفعة واحدة بل تمر بمراحل قبل أن يخرج الكاتب بأفكاره إلى حيز التنفيذ كما أنه يستخدم الأدوات التى تُعينه على تنفيذ أفكاره وتحويلها إلى برامج متنوعة وهذه المراحل يمكن تحديدها فيما يلى:

١ - تحديد الفكرة :

ان مضمون أى رسالة إذاعية أو تلفزيونية سواء أكانت فى شكل خبر أم تحقيق أم برنامج مجلة أم عمل درامى (مسلسل أو فيلم أو فيلم تسجيلي أو برنامج مسابقات) لا تخرج عن كونها فكرة أساسية تختمر فى عقل مبدعها أى الكاتب الإذاعي أو المُعد الذى يأتى بالأفكار الجديدة.

ويحصل الكاتب على أفكاره من مصادر متنوعة، من الكتب والمؤلفات والأحداث التى يُعاصرها، ومن الروايات التاريخية والأعمال الأدبية، من الصحف ووسائل الإعلام ومن خبراته وتجاربه اليومية وتفاعلاته الاجتماعية. فهو يندفع نحو

الكتابة محاولاً التعبير عن فكرة ما قد ترتبط بحدث سياسى فتجئ فى شكل تعليق أخبارى على ذلك الحدث، وقد ترتبط بعمل أدبى أو قصة أو رواية فتجئ فى شكل سيناريو لفيلم أو مسلسل، وقد ترتبط بشخصية ما عاصرها وقرأ عنها أو ألتقى بها فتجئ فى شكل برنامج حديث مباشر يُعرف جمهور الإذاعة والتلفزيون بتلك الشخصية وأبعادها وجوانبها الاجتماعية والسياسية... الخ. وقد ترتبط بتقضى مرض معين فتجئ فى شكل برنامج توعية بمخاطر ذلك المرض وطرق الوقاية منه وهكذا. وقد يجد الكاتب نفسه يكتب فى موضوعات مستهدفاً تغيير أوضاع اجتماعية أو سياسية معينة فقد يستهدف بكتابته تغيير عادات سلبية بالية أو يتصدى بقلمه لكشف كل ما يُشكل كبتاً أو تقييداً للحريات، أو كل ما يمكن اعتباره ظلماً يقع على فئات اجتماعية ما مهمشة اجتماعياً ويقع عليها ظلم اجتماعى أو سياسى أو ثقافى.

إن الكاتب حينما يكتب فإن شيئاً مما يدفعه ويحركه ويسيطر عليه فهو يبلغ حداً لا يجد فيه استقراراً حتى يُفرغ ما يحسه الذى سرعان ما يشكل إدراكاً، ويحمل ذلك جنين فكرة ما تتعلق بالوجود الخارجى المحيط به وإحساسه بعدم الوئام والانسجام. وباختصار فقد يكتب لشعوره بعدم الرضا ورغبته الصادقة فى إعادة تشكيل الحياة من جديد من خلال ما يكتبه (منصور نعمان، فن كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون، ص ٥٠).

أما عن مواصفات الفكرة التى تصلح لأن تصبح موضوعاً للكتابة الإذاعية والتلفزيونية فإن جميع الأفكار والموضوعات (خيالية أم واقعية) تصلح لأن تكون موضوعاً للكتابة الإذاعية والتلفزيونية ولكن المهم ما يلى:

١ - أن يستشعر الكاتب أهميتها بالنسبة للمجتمع أو لقطاعات

عريضة منه.

٢ - أن تكون قابلة للمعالجة فى ضوء إمكانات الوسيلة التى يكتب لها.

٣ - أن يكون الكاتب ذو دراية واسعة بها (ففاقد الشئ لا يعطيه).

٢ - تحديد الهدف :

الكتابة للإذاعة والتلفزيون هى كتابة هادفة وليست كتابة من أجل الكتابة فقط. فبعد أن يجد الكاتب الفكرة المناسبة والمعقولة التى يرغب فى التعبير عنها لابد أن يحدد الهدف الرئيسى والأهداف الفرعية التى يتوخى تحقيقها من خلال الكتابة عن هذه الفكرة فهل يهدف إلى إعلام الجمهور بشئ ما، أم إلى تعليمه وتثقيفه، أم الترفيه عنه. والأهداف هنا لا تخرج عن الأهداف العامة للإعلام وهى كثيرة ومتنوعة. وفى الواقع فإن الفصل التام بين الأهداف التى يتوخى الكاتب تحقيقها يكون صعباً للغاية غير أنه من الضروري أن يكون الكاتب مدركاً للهدف الرئيسى الذى يريد أن يحققه بكتاباته.

ذلك أن هدف الكتابة يؤثر على الشكل الذى تتخذه الرسالة الإذاعية
أو التلفزيونية فإذا كان يرغب فى تسليية الجمهور وإضحاكه قد تكون برامج المسابقات والأحاديث الخفيفة السريعة هى الأنسب لتحقيق ذلك الهدف وإذا كان يرغب فى معالجة مشكلة اجتماعية واقتراح حل لها قد تكون برامج النقد الاجتماعى أفضل لذلك [والمثال على ذلك برنامج (كلمتين وبس) للفنان

فؤاد المهندس بالإذاعة المصرية]. وإذا كان يرغب فى تناول مسألة جادة تتعلق بالتطورات السياسية والتغيير السياسى مثلا قد تكون المناظرة السياسية أو برامج الحلقة المستديرة هى الأفضل للتعبير عن هذه الفكرة والمهم من كل ذلك هو أن يحدد الكاتب الهدف من كتاباته.

٣ - تحديد الجمهور :

على الكاتب أن يحدد جمهوره بدقة فهل يرغب فى الوصول إلى جمهور من الشباب أم من كبار السن، من الرجال أم السيدات، أم هل يرغب فى مخاطبة الجمهور العام بكافة فئاته " فالجمهور هو الهدف الأساسى والنهائى فى عملية الاتصال وإذا لم يكن لدى القائم بالاتصال فكرة كاملة عن قدرات الجمهور العقلية وخصائصه الأولية فسوف يحد ذلك من قدرته على الوصول إليه وإقناعه مهما كانت الرسالة مصممة تصميمًا جيدًا ومهما كانت قدرات القائم بالاتصال والوسيلة. فهناك كثير من المتغيرات التى تؤثر على المضمون الذى سوف يعرض المتلقى نفسه إليه مثل تفكيره وعواطفه وتعليمه وسنه وشخصيته ومزاجه وميوله " . (منى الحديدى، سلوى إمام على، الإعلام والمجتمع، ص ٩٣).

٤ - اختيار الشكل الملائم للمضمون :

ويقصد هنا الشكل الذى ستتخذه الرسالة حديث مباشر، أم مسلسل أم تحقيق إذاعى أم مجلة إذاعية، وينبغى أن يكون الشكل هنا ملائماً للمضمون. فالأشكال البرامجية متنوعة، فإذا استطاع الكاتب أن يضع الرسالة المناسبة فى الشكل الملائم كان أقرب إلى تحقيق أهدافه والتأثير فى الجماهير.

٥ - الشروع فى الكتابة :

وهى المرحلة الأخيرة حيث يشرع الكاتب فى الكتابة فالفكرة هنا تخرج من ذهن الكاتب لتوضع فى نص مكتوب يتحول بعد ذلك إلى بث مسموع أو مرئى (من الفكرة إلى النص إلى البث) وهذه هى المراحل الأساسية للكتابة.

أما عن أدوات الكتابة للإذاعة والتلفزيون فثمة مقولة شهيرة هى " أن الكاتب الإذاعى يكتب بأذنيه، حيث تتضح مقدرته على الكتابة من خلال قدرته على إيجاد المنظر والصورة الشخصية، وبعثها للحياة من خلال الكلمة المنطوقة وحدها " (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ١٥١) فهو يحاول من خلال الكلمات أن يعطى صورة ما وتصوراً معيناً لدى المستمع وهو يكتب متوقعاً كيفية تلقى الجمهور لما سيكتبه، ووقع كلماته وجرسها على الأذن أى أنه يكتب بصوت مسموع " ورغم أن أشكال الإنتاج الإذاعى قد تختلف وتتنوع فتجئ فى صور شتى فإنها فى النهاية لا تخرج عن كونها (صوتاً) يحمله الأثير بعد تدفقه من القناة الإذاعية ابتداء من الميكروفون إلى أذن المستمع، فالصوت هو العنصر الأساسى والوسيلة الوحيدة التى تستخدمها الإذاعة منذ نشأتها، تحمل هذا الصوت كل ما تسعى إلى توصيله إلى المستمع، وتضمنه كل أهدافها وقد يكون الصوت كلمة منطوقة أو لحناً أو أغنية أو موسيقى معزوفة أو مؤثراً صوتياً طبيعياً أو صناعياً " (يوسف مرزوق، المدخل إلى حرفة الفن الإذاعى، ص ١١).

ويمكن أن نطلق مقولة مشابهة على الكاتب التلفزيونى

هى أنه " يكتب بعينيه، وفى الواقع ليس هناك من إنسان يستطيع أن يكتب بأذنيه أو بعينيه فالكثابة تكون باستخدام اليد غير أن المقصود هنا هو أن كاتب الإذاعة يتخيل كلماته التى يخطها بيده وهى تنساب إلى أذن المستمع من حيث علو الصوت أو انخفاضه، سهولة الكلمات أو صعوبتها، إمكانية فهمها، تنوع الأسلوب للقضاء على الملل، بساطتها وخلوها من المحسنات وكذلك الحال فى الكاتب التلفزيونى فهو يدرك أن أدواته الرئيسية التى يعتمد عليها هى الصورة التى يكملها ويدعمها عناصر أخرى كالصوت واللون والديكور فالكاتب التلفزيونى الجيد هو الذى يستطيع التعبير عن أفكاره فى مجموعة من اللقطات والصور المتسلسلة.

وكما أن الكلمة والأصوات هى عماد الإذاعة وأداتها الرئيسية فإن الصورة والحركة هى عماد التلفزيون. ولعل أهم ما يمكن أن يوصى به الكاتب التلفزيونى المبتدئ هى تلك النصيحة بضرورة التركيز على أهمية الصورة بالنسبة للمشاهد فى التلفزيون " أو على حد قول أحد مديري هيئة الإذاعة البريطانية للعاملين بالتلفزيون " بأن يتخلوا دائماً أنهم يخاطبون من فقدوا نعمة السمع"، فبغير الصورة المعبرة عن الحدث يصبح التلفزيون عديم الجدوى، لأنه وسيلة بصرية لا تعتمد على الكلام بالدرجة الأولى وإن اعتمدت على نص مكتوب فيجب أن يُعبر بالصورة تعبيراً صادقاً عن هذا النص " (فوزية فهم، ١٩٨١، ص ٨٨).

وكما هو معروف أن الصورة لغة عالمية يفهمها جميع بنى البشر " ورب صورة خير من ألف كلمة " ولإدراك أهمية الصورة وضرورة التركيز عليها عند من يتصدى

للكتابة للتليفزيون أو العمل به نضرب مثلاً بأحد الصور التي لا تمحى من الذاكرة وهى صورة الشهيد محمد الذُره وهو يحتمى بوالده تحت وابل من الرصاص يطلقه الجنود الإسرائيليون على الطفل ووالده الأعزل. وهذه الصورة أو اللقطة التليفزيونية استطاعت أن تقول الكثير مما يملأ مئات الصفحات عن وحشية الجنود الإسرائيليين ومدى بطشهم بالفلسطينيين، وكمثال آخر لنتذكر الصور التي تعرضها التحقيقات المصورة حول المجاعات التي تحدث فى الدول الإفريقية الفقيرة، فمهما أوتيت الكلمة من قوة وبلاغة فى التعبير فهى لن تعدل أو تساوى صورة معبرة يفهمها كل من لديه الإبصار حتى ولو لم يكن لديه نعمة السمع أو القراءة والكتابة.

إن ما يمكن قوله أن الكاتب الإذاعى لديه أدوات يستخدمها كما أن الكاتب التليفزيونى لديه أدوات أيضاً، فأدوات الكاتب الإذاعى تتمثل فى ميكروفون الإذاعة تلك القطعة الصماء من الحديد التى تنقل موجات الصوت وتحولها إلى موجات كهربائية تماثلها تماماً ليجرى بثها على الهواء، وأدوات الكاتب التليفزيونى هى الكاميرا " أى أن الميكروفون هو قلم الكاتب الإذاعى، والكاميرا هى قلم الكاتب التليفزيونى لعرض الأحداث من خلال صور مرئية ومقاطع حركية فيلمية، ولاشك أن إمكانات كل كاتب على رصد الأحداث والمواقف تتفاوت من كاتب إلى آخر وفقاً لموهبته وأخذه فى الاعتبار إمكانات الوسيلة المتاحة (الفنية والتقنية) ". (نسمة البطريق، الدلالة فى السينما والتليفزيون فى عصر العولمة، ص ٢٣٥).

وينبغى الإشارة هنا إلى أن هناك متطلبات للكتابة يتعلق بعضها بالوسيلة، ويتعلق بعضها الآخر بالرسالة فى حين هناك متطلبات ثالثة متعلقة بالجمهور وجميعها تتفاعل مع خصائص الكاتب ومهاراته الاتصالية وموهبته وقدراته على الكتابة، وهذا ما نتناوله فى النقطة التالية.

ثالثاً - متطلبات الكتابة للإذاعة والتلفزيون :

ينبغي للكاتب الإذاعي والتلفزيوني أن يدرك مجموعة من المتطلبات اللازمة للكتابة وهي كما يلي:

١ - متطلبات الوسيلة :

هناك ارتباط وثيق بين الكتابة للإذاعة والتلفزيون وتقنيات كل وسيلة وإمكاناتها وهو ما يؤدي إلى وجود ما يسمى بلغة خاصة بكل وسيلة منهما أو لغة الوسيلة. ومثال ذلك استطاعت الصحافة كوسيلة إعلام أن تطور أسلوبها المتميز وطريقتها الخاصة (لغتها) حين تعرض للوقائع والأحداث. فهي وإن نشأت في كنف فنون أخرى سابقة عليها كالأدب فقد تطورت مع إدراك وفهم القائمين عليها لخصائصها وأسلوبها، فالصحافة عند نشأتها كانت تعتمد على اللغة الأدبية بكل ألفاظها البليغة ومحسناتها البديعية وجمالياتها وألفاظها الفصحى بل كانت تنتهج أسلوباً يقوم أحياناً على السجع والكلمات المنظومة بعناية فكان أسلوبها أقرب للأسلوب الأدبي المعروف. غير أنه وبمرور الوقت طور الصحفيين لغة خاصة بهم تجمع بين الفصحى والعامية وتعبّر عن الفكرة بأقل عدد ممكن من الكلمات وترتب فيها الأفكار والمعلومات بأسلوب يعرف عند كتابة الخبر بأسلوب الهرم المقلوب الذي يبدأ بأكثر الوقائع أهمية ثم يليه الأقل أهمية ثم الأقل فالأقل وهكذا حتى إذا ما أراد رؤساء التحرير اختصار خبر ما يمكن لهم " قص " جزء من أسفل المادة التحريرية، دون أن يتأثر مضمون الخبر.

والأمر ينطبق كذلك في الإذاعة (الراديو) كوسيلة اتصال حيث تتميز بلغة خاصة بها " تختلف عن لغة الصحافة، فإذا

كانت الصحافة قد دفعت باللغة المشتركة العامة - أو ما يسمى اللغة العملية - خطوات واسعة للأمام فأوجدت اللغة الإعلامية الخاصة بها فإن الإذاعة نجحت فى إحلال الفصحى المبسطة محل العامية السائدة فهى بألفاظها أو رموزها الصوتية أقل التزاماً بالشكليات من لغة الكتابة الصحفية وهى اتحاد حقيقى بين لغة الكتابة المطبوعة ولغة الحديث المنطوقة، تبدو وكأنها مُرتجلة والارتجال الوهمى هو أحد الأصول التى تقوم عليها الإذاعة، والكاتب الماهر هو الذى يستطيع أن يوفق بين لغة التخاطب وبين الفصحى فى الكتابة للإذاعة " (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ص ١٥١، ١٥٢).

وتقتضى الكتابة للإذاعة استبعاد الكلمات الغامضة والكلمات العامة غير المحددة التى لا تؤدى إلى معنى واستبدال الكلمات والجمل الطويلة بأخرى معبرة، والكلمات الصعبة بأخرى بسيطة، فهى الكلمة البسيطة سهلة الفهم، لا تكون عامية تماماً من ناحية أو متقعرة من ناحية أخرى (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ١٥٤).

ويخطئ كثير من الكتاب - من الصحفيين والروائيين - حين يعتقدون أن باستطاعتهم الكتابة للإذاعة والتلفزيون فى ذات الوقت دون أن يكلفوا أنفسهم عناء تحصيل أية معلومات عن متطلبات هاتين الوسيطتين. فمن الضرورى للغاية لمثل هؤلاء الكتاب أن يحاولوا التعرف على عناصر الكتابة للإنتاج الإذاعى والتلفزيونى وبخاصة ما يستطيع ميكروفون الإذاعة فعله وما تستطيع كاميرا التلفزيون أن تفعله وما لا تستطيعه (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ص ١٠٢، ١٠٣).

وليس المطلوب من الكاتب الإذاعى والتلفزيونى أن يصبح مهندساً أو فنياً متخصصاً فى التقنيات الخاصة بالإذاعة

أو التليفزيون بل أن يعرف مبادئها الأساسية وإمكاناتها لتجئ كتاباته متفقة مع لغة الوسيلة وإمكاناتها. والمثال على ذلك فى حالة التليفزيون باستطاعة الكاميرا أن تقول الكثير مما لا تستطيع الكلمات التعبير عنه إلا فى صفحات كثيرة ويعتمد ذلك على براعة المصور وقدرته على انتقاء اللقطات وكذلك قدرة المونتير " المسئول عن المونتاج " وطريقة عرضه لتتابع اللقطات والمناظر.

يستطيع المصور مثلاً أن ينقل صور الأشياء فى غير أحجامها الطبيعية بأن يصورها من أسفل إلى أعلى لتبدو أكبر حجماً، أو ليضفى عليها صفة الأهمية والعظمة، والعكس صحيح إذا كان التصوير من أعلى إلى أسفل فإن الأشياء تبدو ضئيلة مما يضىفى عليها الضعف والضالة، كما أن تركيز الكاميرا على الأشياء الصغيرة وتقريب العدسة منها يكبرها وخاصة للأغراض العلمية مثل نقل العمليات أو تكبير الخلايا الحية كالبكترى والجراثيم وغيرها (فوزية فهم، ١٩٨١، ص ٨٩، ٩٠).

٢ - متطلبات الرسالة :

إن الرسالة فى الإذاعة فورية، وعابرة وسريعة فهى ما أن تنطق أو تُبث عبر الميكروفون حتى تنتشر فى الأثير بطريقة فورية سريعة لذا فإن مضمون ما يكتب لوسيلة الإذاعة ينبغى أن يكون سهل الفهم بسيط التعبير مألوف بالنسبة لأذن المستمع، فالميكروفون على حد قول يوسف مرزوق هو " فن الإفضاء بالأفكار والمعلومات والمشاعر والإقناع بها عن طريق الكلمة المنطوقة والرموز الصوتية واختيار الكلمة المنطوقة للإذاعة وأسلوب كتابتها وصياغة هذه الكلمة وتدعيمها بالمؤثرات الصوتية والموسيقى " (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتليفزيون، ص ١٥٠).

إن الرسالة فى الإذاعة أو الراديو ذات طبيعة خاصة، فهى تصاغ بطريقة موجزة تعطى المعنى بسرعة والقاعدة الذهبية فى صياغة الرسالة الإذاعية هى القول الشائع " ألا تُوجز فُخل أو تُطيل فُئمل " فعلى الكاتب الإذاعى الذى يكتب للإذاعة أن يتصور نفسه حين يكتب وكأنه يرسل تلغراف إلى صديق لا بد من التعبير عن المعنى المطلوب بدقة فى أقل عدد من الكلمات المعبرة الواضحة، فالجملة الإذاعية قصيرة (تلغرافية) موجزة واضحة سلسلة لا تعقيد فيها أو غموض.

إن التعبير اللغوى الذى يتسم بالسلاسة والجمال التعبيرى مع الدقة والوضوح فى الفكرة يقتضى المعرفة بأصول الكتابة خاصة إذا كان الأمر يتعلق بالإذاعة كوسيلة اتصال. وفى ذلك يرى إدوارد ياتس Edward Dyates أن هناك عدة خطوات تساعد الفرد على أن يكون قادراً على نقد وتحسين أسلوبه فى الكتابة، وهذه الخطوات تتمثل فى: (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة فى إنتاج البرامج الإذاعية، ٢٠٠٠، ص ٣٢)

- ١ - البدء بالقراءة الناقدة لنماذج من الكتابة مع تحليلها.
- ٢ - الحرص على الكتابة كمحترف أياً كان من يتعامل معه الفرد من خلال هذه الكتابة.
- ٣ - تنمية مهارة جمع المعلومات من مصادر متعددة والكتابة اعتماداً على الحقائق.
- ٤ - الحرص على الكتابة بهدف (الكتابة الهادفة) مع وضع احتياجات الجماهير ورغباتها فى الاعتبار.
- ٥ - تطوير أسلوب الكتابة وتنظيم المادة تنظيمًا منطقيًا.
- ٦ - الحرص على كتابة الموضوع ببداية مؤثرة لأن ذلك يجذب الجماهير ويشجعهم على الاستمرار فى متابعة

الموضوع.

٧ - تعلم التراكيب المؤثرة للجمل والفقرات بما فى ذلك طول الجملة أو الفقرة والتراكيب اللغوية.

٨ - معرفة كيفية استخدام الكلمات المؤثرة التى تتسم بالوضوح والدقة والتحديد.

وهذه العناصر جميعها تشكل خطوات يتبعها الكاتب الإذاعى من أجل تنمية مهارة الكتابة للإذاعة.

٣ - متطلبات الجمهور :

إن المستقبل أو المتلقى فى عملية الاتصال يمثل عنصراً مهماً من عناصر عملية الاتصال وهو الهدف الذى تسعى عملية الاتصال للوصول إليه والتأثير فيه، ومن العوامل التى تكفل نجاح الاتصال البدء فى تحديد خصائص وسمات الجمهور المستهدف والإلمام الكامل بكل ما يتصل به من معلومات وخصائص، وبكل ما يحيط به من ظروف اجتماعية واقتصادية وتعليمية وثقافية، إلى جانب العادات والتقاليد والموروثات والمعتقدات الدينية والخرافات والأساطير، وكذلك التراث الشعبى من الفنون والآداب والأقوال المأثورة والحكم والأمثال، ونظم الزواج وأنواع الأطعمة المفضلة وأنماط الأزياء الشائعة وطرق شغل وقت الفراغ (نادية رضوان، دور الدراما التليفزيونية فى تشكيل وعى المرأة، ص ٣١٦).

إن الكاتب الإذاعى والتليفزيونى هو فنان يخاطب جماهير " ويجب على الفنان أن يعرف أنه يتعامل مع جمهور مختلف الأعمار والأجناس والخلفيات الثقافية، فهم أناس يعيشون تحت ظروف مختلفة إلى حد بعيد، ومن شتى الثقافات والأوضاع فى المجتمع، ويزاولون مهناً متغيرة جداً، ومن ثم لهم اهتمامات ومستويات معيشية متباينة أى أنهم فى

النهاية جمهور مجهول الهوية “ (منى الصبان، ١٩٩٥، ص ٧٠).

غير أن هناك بعض الحقائق التى يمكن أن يسترشد بها الكاتب منها مثلاً أن خصائص وسمات ومزاج الجمهور الحضري يختلف عن خصائص وسمات ومزاج الجمهور الريفى ومن ثم فإن الموضوعات التى تؤثر فى وجدان وعقل المسـ^{تمتع} أو المشاهد الحضري تختلف عن تلك التى تؤثر فى الجمهور الريفى. كما أن الأبحاث أثبتت أن مستمع الإذاعة أو مشاهد التلفزيون هو :

- ١ - شخص متوسط الثقافة.
- ٢ - غير معروف وغير متجانس مع غيره من المستمعين.
- ٣ - له ذكائه وقدراته ولا يقبل الاستهانة بذكائه أو قدراته ولا يتقبل ما لا يحتاج إليه.
- ٤ - يحمل فى داخله ناقداً بأكثر مما يحمل فى داخله من حاجة للمعرفة، فضلاً عن البديهيّات النابعة من طبيعة الاستماع للإذاعة أو مشاهدة التلفزيون والتى تتم فى جو الأسرة والتى تفرض هى الأخرى بعضاً من المحظورات منها:
 - أ - عدم التطرق ومعالجة القضايا الشائكة مثل الاغتصاب أو الجنس أو الفسق وأن توقف هذا العامل على نوعية المجتمع وأخلاقياته وقوانينه وقيمه.
 - ب - النفور من المضامين السياسية العنيفة.
 - ج - الموضوعات الغريبة التى لا يكون للكاتب دراية وخبرة كاملة بها فالإذاعة والتلفزيون لا يسمحان بالجهل.

د - المستمع أو المشاهد يطلب المتعة أكثر من أى شئ
آخر كما يطالب بالوضوح ويفضل روح الفكاهة
والنهايات السعيدة.

هـ - المستمع والمشاهد يفضل الموضوعات والمواقف
التي تدخل فى نطاق تجاربه واهتماماته فى الحياة
وتكون قابلة للتصديق.

و - المستمع والمشاهد ينصرف عن المبالغة فى التعبير
ويفضل التلقائية والطبيعية (يوسف مرزوق، فن
الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ص ١٣٨ ، ١٣٩).

خاتمة :

انتهينا فى ذلك الفصل إلى حسم الجدل الدائر حول
الكتابة للإذاعة والتلفزيون وهل يمكن اعتبارها فناً من الفنون
أم علماً أم حرفة ؟ وقد اتضح أن الكتابة ما هى إلا عملية
إبداعية تعتمد على ثلاث جوانب متكاملة مترابطة هى الموهبة
والعلم والخبرة وأن الكاتب حين يقوم بعملية الكتابة فإنه
يوصف بأنه فنان موهوب يكتب فى إطار من القواعد
والأسس تصقلها خبراته وتجاربه المهنية. ولذلك كان هناك
بعض السمات التى ينبغى توافرها فيمن يتصدى للكتابة منها
معايشة الواقع بقضايا ومشكلاته، وحسن الإطلاع والثقافة
الموسوعية فضلاً عن الإلتزام الاجتماعى تجاه المجتمع
ومؤسساته إضافة إلى سمات أخرى عرضنا لها بالتفصيل فى
موضعها.

وكان من بين القضايا التى تناولها الفصل مراحل الكتابة
المختلفة وأدواتها ثم متطلبات الكتابة من حيث الوسيلة

والرسالة والجمهور وهى جميعاً تسهم فى صياغة الرسائل الإعلامية بفعالية وإتقان فتتخذ شكلاً معيناً يبيث إلى الجمهور عبر الوسيلة. ولما كان هناك الكثير من الأشكال البرمجية فى الراديو والتلفزيون فإن قدرة الكاتب وتمكنه تتمثل فى انتقاء الشكل البرامجى الملائم للفكرة أو الموضوع.

ونظراً لتنوع هذه الأشكال البرمجية فقد بُذلت محاولات كثيرة من أجل تصنيفها ووضعها فى فئات محددة بحيث يُحدد لكل فئة خصائصها ومميزاتها. وحول أشكال البرامج وتصنيفاتها والمعايير المتبعة فى تلك التصنيفات يدور الفصل الرابع من هذا الكتاب.

الفصل الرابع

أشكال البرامج فى الراديو والتلفزيون وتصنيفاتها

الفصل الرابع

أشكال البرامج فى الراديو والتلفزيون وتصنيفاتها

مقدم

ة

أولاً : أهمية التصنيف ومعايره

ثانياً تصنيفات برامج الراديو والتلفزيون

:

ثالثاً تصنيف مُقترح لأشكال البرامج فى الراديو

: والتلفزيون

خاتم

ة

-
١٠٨
-

مقدمة :

هل ثمة حاجة إلى تصنيف برامج الراديو والتلفزيون ؟ وإذا كان ذلك التصنيف ضرورياً فما هي أهميته ؟ وما هي المعايير التي تُصنف البرامج على أساسها ؟ تلك هي التساؤلات التي يحاول الفصل الحالي الإجابة عليها. فمن الواضح أن كل من الراديو والتلفزيون عملا على تطوير أشكال برامجية خاصة بكل منهما بحيث أصبح الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني متعددًا ليس فقط في مضمونه بل في القوالب الفنية المستخدمة في صياغة ذلك المضمون. ويبدو أن معرفة هذه الأشكال ومحاولة حصرها وفهمها تشكل ضرورة من ضروريات الكتابة لكل من الراديو والتلفزيون.

إن تصنيف برامج الراديو والتلفزيون ذو أهمية كبيرة فهو من ناحية يسهل عمليات تبادل البرامج والتعاون الإعلامي المشترك بين جهات الإنتاج الإعلامي، ومن ناحية أخرى يسهل إجراء المسوح والدراسات ومن ثم التخطيط وصياغة السياسات الإعلامية وكلها في النهاية تهدف إلى خدمة احتياجات الجماهير وتلبية رغباتها. ولما كان هناك محاولات عدة لتصنيف البرامج فقد تنوعت بالتالي الأسس التي استندت إليها هذه التصنيفات مما أبرز الحاجة الملحة إلى توحيد معايير التصنيف بهدف إيجاد لغة مشتركة بين الهيئات والمؤسسات الإعلامية.

وفي ذلك الفصل نبدأ أولاً بتوضيح أهمية التصنيف ومعايير التصنيف الجيد للبرامج مع عرض لنماذج من تصنيفات البرامج سواء على المستوى الوطني أم العالمي،

ومحاولات بعض الخبراء والباحثين فى التصنيف والمعايير التى استندوا إليها، ويُختتم الفصل بتصنيف مقترح لأنواع البرامج فى الراديو والتليفزيون.

أولاً - أهمية التصنيف ومعاييره :

إن إنتاج برامج الراديو والتليفزيون عبارة عن شكل ومضمون، فالرسالة سواء تم بثها أو إذاعتها من الراديو أو التليفزيون لا تخرج عن كونها مضمون معين يتخذ شكلاً برامجياً محدداً، يُمثل قالباً وإطاراً يحوى ذلك المضمون. ومن الملاحظ أن ذلك المضمون أو الرسالة ذاتها يمكن أن تتخذ أكثر من شكل. فالفكرة الواحدة (وحتى مجموعة الأفكار أو الرسائل) يمكن أن تجى فى شكل نشرة إخبارية أو تحقيقاً إذاعياً ويمكن أن تتخذ شكل برنامج حديث مباشر أو شكل المجلة أو حتى مسلسلاً (عملاً درامياً). ويعنى ذلك أن هناك من الأفكار والرسائل ما يصلح لأن يوضع فى أى شكل برامجى غير أن هناك من ناحية ثانية مضامين وأفكار يفضل أن تتخذ شكلاً برامجياً بعينه، والمثال على ذلك أن الموضوعات الجادة التى تناقش قضايا مثل التطورات السياسية أو الأحداث الثقافية قد يناسبها شكل برامج الحوار أو النشرات والتحليلات الإخبارية أكثر مما لو قدمت فى شكل آخر، فى حين أن الموضوعات الخفيفة ذات الطابع الترفيهى قد يصلح لها برامج المسابقات أو تجى كفقرات فى برنامج مجلة وهكذا.

ولا يعنى ذلك بالطبع عدم إمكانية تقديم مضمون جاد فى شكل آخر غير البرامج السياسية أو النشرات الإخبارية والتحليلات الإخبارية وبرامج الحوار والمناقشات، فالمضمون الجاد أحياناً من الممكن تقديمه فى شكل فكاهى وبرامج تسلية، خاصة إذا كان هدف القائم بالاتصال هو النقد لأوضاع اجتماعية أو سياسية أو ثقافية. كما أنه - كمثال آخر - يمكن تقديم أكثر المضامين جدية وعمقاً، بل وتلك المضامين

المتعلقة بالأيديولوجيات ونظم الحكم والأوضاع الاقتصادية وغيرها فى شكل دراما (مسرحيات، وأفلام ... الخ).

وإذا ما تفحصنا الحلقات الشهيرة التى أذاعها التلفزيون المصرى ولا يزال " حلقات شارلى شابلن " يمكن أن نخرج منها بأفكار وتصورات تمثل نقداً عنيفاً للأيديولوجية الرأسمالية رغم أنها تجئ فى شكل فكاهى خفيف يُضحكنا ويُسلينا. وما يمكن قوله هنا أن المضمون أحياناً ما يفرض الشكل الأمثل الذى يُقدم به، وأن هناك علاقة عضوية بين المضمون الذى يُقدم والشكل الذى يتخذه، وعلى الكاتب الإذاعى أن يضع فى ذهنه دائماً الشكل الذى يقدم فيه مادته، وأى هذه الأشكال يكون الأنسب أو الأمثل لإيصال الفكرة وتحقيق الهدف المرجو من الرسالة.

ونظراً لوجود كثير من الأشكال والأنواع للبرامج التى تقدم سواء فى الراديو أم التلفزيون، كان هناك محاولات لتصنيف هذه البرامج فى فئات معينة تضم كل فئة منها قائمة بموضوعات فرعية أو قوالب فرعية للبرامج. غير أن ثمة تساؤل مؤداه لماذا نحتاج إلى تصنيف برامج الإذاعة والتلفزيون ؟ أو هل هناك ضرورة لذلك التصنيف ؟ وما هى أهميته ؟ والإجابة باختصار هو أن هناك أهمية كبيرة لتصنيف برامج الراديو والتلفزيون.

١ - أهمية التصنيف :

كما هو معروف، حين نشأت الإذاعة استفادت من وسائل الإعلام التى سبقتها كالصحافة وكذلك التلفزيون استفاد من وسائل الإعلام التى سبقته فى الوجود (المسرح والسينما)، ومن ثم نجد أن كل وسيلة من وسائل الإعلام تتأثر بدرجة أو بأخرى بوسائل الإعلام الأخرى فتقتبس منها بعض الأشياء أو القوالب الفنية المستخدمة فى صياغة المضمون " ويكون ذلك بصفة خاصة فى مرحلة النشأة والبدائية للوسيلة الجديدة "

ثم لا تلبث وسيلة الإعلام أن تتطور فتُبدع الأشكال الخاصة بها التى تتفق مع خصائصها وسماتها المميزة.

وهكذا استطاع الراديو والتلفزيون تطوير أشكال برامجية خاصة بكل منهما " وتولدت أشكال برامجية عديدة وظهر كتاب إذاعيون ومعدو برامج محترفون، ومخرجون Directors ومذيعو إعلانات Commercial's، وظهر قارئ النشرة News reader ومذيع الربط Continuity announcer، ومخرج عرض المنوعات Master of Cermony (M.C) ومتحاور فى برامج المقابلات Interviewer ومدير ندوة Moderator ومعلق فنى Commentator، كما ظهر الممثلون الإذاعيون والمتحدثون والمخرجون (عبد المجيد شكرى، تكنولوجيا الاتصال ...، ١٩٩٦، ص ٨١).

وهكذا أصبح الإنتاج الإذاعى والتلفزيونى، إنتاج فنى شأنه فى ذلك شأن أى فن عبارة عن شكل ومضمون، وأن الفنان الذى يقدم فناً للناس، إنما يقدمه من خلال شكل معين، هذا الشكل هو بمثابة القالب الفنى الذى يُصب فيه المضمون، وعلى كل من الكاتب الإذاعى والتلفزيونى أن يتعرف على الأشكال المختلفة والقوالب الفنية لرسالة الإذاعة والتلفزيون، فأشكال الإنتاج الإذاعى والتلفزيونى تحددت سماتها كأشكال وقوالب فنية قائمة بذاتها وهى أشكال تتداولها وتستخدمها جميع محطات الإذاعة والتلفزيون فى العالم كله، وأن معرفة هذه الأشكال ومحاولة حصرها وفهمها ضرورة من ضروريات الكتابة لكل من الإذاعة والتلفزيون. (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ١٩٨٨، ص ١٨٩).

إن تصنيف البرامج فى الراديو والتلفزيون ذو أهمية كبيرة نظراً لعدة عوامل أو أسباب أهمها ما يلى:

١ - تسهيل تبادل البرامج :

يؤدى تصنيف وتحديد فئات البرامج وأنواعها إلى تسهيل عمليات تبادل البرامج سواء على المستوى الدولى أو

الإقليمى أو القطرى الوطنى(أى داخل الدولة الواحدة) بين محطات الإذاعة والتلفزيون، فوضع البرامج فى فئات وأنواع معروفة بمسمياتها تسهل اتفاقيات تبادل البرامج أو التعاون الإعلامى المشترك لوجود لغة واحدة للتخاطب بين الجهات المنتجة.

٢ - إجراء المسوح والدراسات :

يمكن من خلال حصر البرامج المقدمة وأنواعها القيام بالمسوح حول محطات الإذاعة والتلفزيون فيما يتعلق بمضمون ما تقدمه لجماهيرها والوزن النسبى الذى يمثلته كل نوع من أنواع البرامج مقارنة بالأنواع الأخرى وسهولة جمع البيانات حول البرامج وتحليلها وتفسيرها وبالتالي معرفة أهداف المحطات واتجاهاتها البرمجية والمضمون الغالب عليها ترفيهاً أم دعائياً أم ثقافياً، ويسمح ذلك بإجراء دراسات مقارنة بين نظم الإعلام المختلفة وتوجهاتها وفلسفتها.

٣ - التخطيط وصياغة السياسات الإعلامية :

إن تحديد نوعيات البرامج وتصنيفها تحت أسماء محددة ظل هدفاً للمخططين البرامجيين لفترة طويلة، فقد عانت البرامج من عدم الاتفاق فى الأسس التى تقوم عليها هذه البرامج من حيث اللون والنوعية، ولقد كان التوصل إلى توصيف البرامج وتصنيفها وتحديد مسمياتها ضرورة وإلتزاماً يفرضهما التخطيط والتنسيق الإعلامى (عدلى رضا، عاطف العبد، إدارة المؤسسات الإعلامية، ٢٠٠٢، ص ٢٢٥).

إن التصنيف يفيد فى رسم السياسات الإعلامية ووضع الخطط الإعلامية والبرامج ومحاولة تحقيق نوع من التوازن فيما تقدمه محطات الراديو والتلفزيون، وكذلك التنوع فى

مضمون ما تقدمه هذه المحطات كما أن التصنيف يشكل أداة مهمة للغاية فى التقييم المرحلى والنهائى للسياسات والخطط الإعلامية.

٤ - التخصص والنهوض بمستوى البرامج :

يؤدى تصنيف البرامج إلى التخصص لدى كتاب الإذاعة والتلفزيون وبالتالى إتقان الكاتب لنوعيات معينة من البرامج يُبدع فيها بأسلوبه الخاص. وتزداد أهمية التخصص فى بروز اتجاه واضح نحو إنشاء قنوات الإذاعة والتلفزيون المتخصصة ووجود كتاب متخصصون يتقنون كتابة وإعداد برامج تتوجه إلى نوعيات أو فئات خاصة من الجماهير. فهناك كتاب متخصصون فى الدراما، وآخرون فى كتابة التحليلات الإخبارية، ومعدون متخصصون فى مجالات بعينها (فنية ..، ثقافية ..، عسكرية ..، علمية).

٥ - خدمة احتياجات الجماهير :

إن تصنيف البرامج وتحليلها وتفسيرها يعطى صورة عامة واضحة وصارفة عن الموضوعية عن الخدمات المقدمة من حيث حجمها ونوعيتها ومدى اتفاقها مع الاحتياجات الإعلامية والثقافية للجماهير. فمن خلال المسوح التى تجرى حول عادات التعرض لوسائل الإعلام واحتياجات الجماهير وتفضيلاتها ومقارنة ذلك بتصنيفات البرامج واتجاهاتها يمكن التوصل إلى صيغة تضمن خدمة احتياجات الجماهير وهى الهدف النهائى الذى ترغب فى تحقيقه مؤسسات الإذاعة والتلفزيون.

٢ - معايير التصنيف :

إن أية محاولة لتصنيف برامج الراديو والتلفزيون لابد أن تراعى بعض الشروط حتى يمكن أن تشكل تصنيفاً جيداً ومن هذه الشروط:

١ - أن يكون التصنيف جامعاً :
أى يجمع فى إطاره جميع نوعيات البرامج الموجودة ولا يستثنى منها نوعية معينة، إذ يُعد إغفال أحد نوعيات البرامج قصوراً أو عدم شمولية فى التصنيف.

٢ - أن يكون التصنيف مانعاً :
أى يمنع التداخل بين الوحدات المختلفة أو فئات البرامج وأنواعها بحيث تُوضع نوعية معينة من البرامج فى فئة واحدة ولا توضع فى غيرها، فالتداخل بين فئات التحليل غير علمى ويسبب عدم دقة التصنيف.

٣ - أن يستند إلى معيار محدد :
أو مجموعة معايير يتم التصنيف على أساسها فهذا المعيار يكون بمثابة الفاصل فى التصنيف أو البُعد الذى يركز عليه التصنيف.

أما عن معايير التصنيف التى يمكن الاعتماد عليها عند تصنيف برامج الراديو والتلفزيون أياً كانت أنواعها، فمن الممكن أن نحددها فى الآتى:

أ - التصنيف حسب المضمون :
ونعنى هنا تصنيف البرامج حسب محتواها ومن ذلك نجد أن هناك برامج تمثل أخباراً وأخرى عبارة عن برامج علمية تركز على إمداد المتلقى بالمعلومات والتطورات العلمية فى مجالات شتى، وثالثة تحوى مواد تعليمية ومقررات مما يُدرس

للطلاب فى المدارس والجامعات، ورابعة برامج دينية وخامسة فنية ... وهكذا.

ب - التصنيف حسب الهدف أو الوظيفة :

حيث يتم تصنيف البرامج حسب هدفها الرئيسى وأهدافها الفرعية ومثال ذلك تصنيف البرامج إلى برامج إخبارية هدفها الإخبار والإعلام، وأخرى ثقافية تهدف إلى التثقيف أو نشر الثقافة بين الجماهير، وثالثة إعلانية تهدف إلى إقناع الجمهور " أو المستهلكين " بشراء أو استهلاك منتج أو خدمة ما، ورابعة ترفيهية هدفها الترفيه والتسلية أو الترويح عن المتلقين ...

ج - التصنيف حسب الجمهور :

وهنا يتم تصنيف البرامج حسب حجم الجمهور الذى يتلقاها أو نوعيته فهناك برامج تتوجه للجمهور العام باختلاف فئاته وشرائحه وبرامج توجه لجمهور خاص. ويمكن هنا تصنيف البرامج وفق ذلك المعيار إلى برامج قومية تستهدف الجمهور على مستوى الوطن كله، وبرامج إقليمية فى إقليم معين، وبرامج محلية تخدم مجتمعاً محلياً صغيراً مثلاً، وبرامج موجهة تستهدف فئات تمثل أقليات دينية أو ثقافية، وبرامج خاصة تتوجه إلى جماهير نوعية (مثل المرأة، الطفل، الشباب ... الخ).

د - التصنيف من حيث نمط الإنتاج :

فهناك برامج تُنتج محلياً " برامج محلية " وأخرى يتم استيرادها أو تبادلها مع محطات أخرى " برامج مستوردة " وثالثة تمثل إنتاجاً مشتركاً.

هـ - التصنيف من حيث الشكل :

والمقصود هنا الشكل الذى يتخذه المضمون فهناك النشرات والتعليقات الإخبارية، والتحليلات الإخبارية، وبرامج الحوار، وبرامج المنوعات، والدراما، والبرامج التسجيلية، والإعلانات، والموسيقى، والملاح أو Features ، والشئون الجارية.

وهكذا تتعدد وتتنوع التصنيفات بحسب المعيار الذى يتبناه الباحث فى التصنيف، أو الذى تتبناه الجهة التى تتولى عملية التصنيف، لذا كان من المناسب أن نعرض لبعض النماذج التى قُدمت والمحاولات التى بُذلت لتصنيف البرامج فى الراديو والتلفزيون وتحديد أنواعها المختلفة.

ثانياً - تصنيفات برامج الراديو والتلفزيون :

إن محاولات تصنيف البرامج ليست حديثة تماماً حيث يعود الاهتمام بإيجاد تصنيف للبرامج الإذاعية والتلفزيونية إلى الستينيات حين قامت منظمة اليونسكو بدراسة مقارنة لأسبوع من برامج الراديو وأسبوع من برامج التلفزيون، واستجابت لهذه الدراسة ٤٣ محطة راديو و٢٦ محطة تلفزيون، وكان تصنيف البرامج من جانب اليونسكو فى ذلك الوقت ينحصر فى الأنواع الآتية: (سهير جاد، سامية أحمد على، ١٩٩٧، ص ٦٨).

- ١ - الأخبار.
- ٢ - الترفيه.
- ٣ - التثقيف.
- ٤ - البرامج الخاصة.

وفى أوائل السبعينيات عقدت المنظمة العربية للتربية

والثقافة والعلوم حلقة الإحصاءات الثقافية فى البلاد العربية بالخرطوم ١٨ - ٢٧ ديسمبر ١٩٧١ وأشار التقرير إلى أن الإحصاء هو الخطوة العلمية التى يبدأ بها المخطط وأوصت الحلقة بإنشاء أو استكمال أجهزة الإحصاء المتخصصة فى كل بلد عربى وكذلك تصميم استبيان أو أداة لتصنيف الإحصاءات الإذاعية والتلفزيونية (عدلى رضا، عاطف العبد، إدارة المؤسسات الإعلامية، ص ص ٢٢٠، ٢٢١).

وفى الواقع فإن هذه المحاولات المبكرة أظهرت الحاجة الملحة إلى توحيد معايير التصنيف إذ اتضح أنه ليس هناك اتفاق كامل بين الإذاعيين سواء فى الراديو أو التلفزيون على تقسيم واحد للبرامج وفى ذلك أشار ريتشارد اسبينول فى كتابه " إنتاج برامج الراديو " إلى أن أغلب المنظمات الإذاعية تقسم برامج الراديو إلى فئتين هما (محمد مهنى، ٢٠٠٣، ص ١٥):

أ - برامج الكلمة المذاعة: وتشمل الأحاديث والمناقشات والبرامج التعليمية وبرامج الجماهير الخاصة (الأطفال - المرأة - الفلاحون) والدراما والبرامج التسجيلية والبرامج الدينية والمجلات الإذاعية والأخبار.

ب- الموسيقى: وتشمل العروض الموسيقية والأغاني.

كما تقوم محطات التلفزيون بتصنيف برامجها بما يخدم سياساتها ويساعد فى صياغة خططها وتحقيق أهدافها، وتجرى الدراسات ويقدم بعض الباحثين محاولات لتصنيف البرامج فى فئات معينة. ومن هذه التصنيفات والمحاولات نعرض لنماذج معينة.

١ - تصنيف الجهاز المركزى المصرى للتعبة العامة والإحصاء :

تضمنت ورقة الجهاز المركزى للتعبة العامة والإحصاء حول العناصر الأساسية فى دراسة الإحصاءات الثقافية تقسيماً للبرامج الإذاعة الصوتية (الراديو) والإذاعة

المرئية (التلفزيون) على النحو التالي (عدلى رضا، عاطف العبد، ٢٠٠٢، ص ٢٢١):

٢ البرامج الثقافية: هى البرامج التى تهدف إلى تعبئة الضمائر بكل ما يعزز القيم الإنسانية التى يقوم عليها المجتمع.

٣ البرامج الإخبارية: هى البرامج التى يقصد بها إعلام الشعب بحقيقة ما يجرى فى جميع أنحاء العالم من قضايا وأخبار دولية والتعليق على هذه الأنباء بالإضافة إلى التحليل والتفسير.

٤ البرامج الترفيهية: هى البرامج التى تهدف إلى إدخال البهجة والسرور على المستمع أو المشاهد.

٢ - تصنيف اليونسكو :

فى دراسة اليونسكو حول التدفق العالمى للبرامج التلفزيونية والتى شملت الجزائر، وسوريا، والسعودية، والكويت، واليمن، وتونس. كان التصنيف المستخدم سُداسياً يقسم البرامج إلى: البرامج الإعلامية، والبرامج التعليمية، والبرامج الثقافية، والبرامج الدينية، والبرامج الترفيهية، وبرامج الأطفال والشباب. ويتضح إغفال هذا التصنيف للإعلانات وفقرات الربط وعرض البرامج، والبرامج التنموية. (عدلى رضا، عاطف العبد، ٢٠٠٢، ص ٢٢٤).

٣ - تصنيف جهاز تلفزيون الخليج :

يقسم البرامج إلى ثمان فئات: إعلامية، وثقافية، تعليمية، وترفيهية، وفنية، وبرامج الأطفال، والإعلانات التجارية، ومواد الربط. (عدلى رضا، عاطف العبد، ٢٠٠٢،

ص ٢٢٤).

٤ - تصنيف الإذاعة القطرية :

وهو يقسم ساعات الإرسال الإذاعي إلى سبع نوعيات على النحو التالي: (عدلى رضا، عاطف العبد، ٢٠٠٢، ص ٢٢٤).

- ١ - البرامج الإعلامية: وتضم نشرات الأخبار، فترات إخبارية، وبرامج سياسية.
- ٢ - البرامج الترفيهية: وتضم ثقافة، خاص، ندوات، شعر، مجالات، مسابقات وعلوم.
- ٣ - البرامج الدرامية: وتضم المسلسلات والتمثيليات، المسرحيات، وبرامج وأفلام سينمائية.
- ٤ - البرامج الدينية: وتضم القرآن الكريم والآذان والأحاديث الدينية والبرامج الدينية والإذاعات الخارجية.
- ٥ - برامج الفئات: وتضم الأسرة والأطفال والشباب والرياضة والبادية والخدمات.
- ٦ - برامج تعليمية: وتضم تعليم عام، تعليم لطلبة المدارس، تعليم لغات، محو أمية.

٥ - تصنيف هيئة الإذاعة البريطانية :

تُقسم هيئة الإذاعة البريطانية برامجها بطريقة أكثر تحديداً وتفصيلاً وينطبق ذلك على برامج الراديو والتلفزيون (محمد مهنى، ٢٠٠٣، ص ١٥، ١٦) حيث تنقسم البرامج إلى ما يلي:

- ١ - برامج الموسيقى.
- ٢ - برامج الشؤون الجارية.

- ٣ - الفيتشر.
- ٤ - البرامج التسجيلية.
- ٥ - الأخبار.
- ٦ - الدراما.
- ٧ - البرامج الرياضية.
- ٨ - برامج الترفيه والتسلية الخفيفة.
- ٩ - البرامج الدينية.
- ١٠ - برامج المدارس والتعليم المستمر.
- ١١ - برامج الأطفال.

٦ - تصنيفات أخرى :

وتتضمن هذه التصنيفات المحاولات التي قام بها علماء الاتصال أو الممارسين للعمل الإعلامي والخبراء الإعلاميين وهي تصنيفات متعددة نذكر منها:

٢٢ تصنيف يوسف مرزوق :

يشير يوسف مرزوق في كتابه حرفية الفن الإذاعي إلى أن نوعية المضمون أو محتوى الإنتاج الإذاعي لا يخرج عن هذه الأشكال الثلاثة (يوسف مرزوق، ١٩٨٦، ص ٨١، ٨٢)

- ١ - برامج إعلامية.
- ٢ - برامج ترفيهية.
- ٣ - برامج ثقافية.

ويذكر كذلك أنه وإن كان هناك أشكال أخرى بدأت تتطور مع تطور الفن الإذاعي مثل الدراما والبرامج الدينية، وبرامج الخدمات والبرامج التعليمية إلا أنها جميعاً في خدمة الأهداف الثلاثة لأجهزة الإعلام ومنها الإذاعة وهو يذكر أن

الأهداف الثلاثة هي الإعلام والترفيه والتثقيف.

ويبدو من ذلك التصنيف أن الكاتب اعتمد على معيار " هدف البرنامج "، أما من ناحية الشكل الذى يتخذه المضمون فنجد أنه يقدم تصنيفاً أكثر تفصيلاً يذكر فيه " أنه باستعراض أشكال البرامج الإذاعية نجدها لا تخرج عن الأشكال التالية: (يوسف مرزوق، ١٩٨٦، ص ٨٢ - ١١٤).

١ - الحديث المباشر: وهو من أول الأشكال التى عرفت لها الإذاعة وتتنوع موضوعاته حسب الهدف الذى تتوخاه الإذاعة كما أنه عدة أنواع منه الترفيهي، والاجتماعي، والتعليمي، والتوجيهي، وأحاديث النقد الاجتماعي، والإعلامي (مثل التعليق على الأخبار)، والدعائي والإعلاني.

٢ - المحاورة أو برامج الحوار: وهى تنقسم إلى ثلاثة أقسام كبيرة هى حوار الرأى، وحوار المعلومات، وحوار الشخصية.

٣ - برامج المناقشات والندوات: وهى من أحسن الوسائل الإذاعية عند تناول الموضوعات الجدية التى تضطرب حولها الآراء حيث تثير اهتمام الجمهور وتساعد على التفكير وهدفها هو تقديم مناقشة منظمة متوازنة ومثيرة حول موضوع مهم دون الانحياز لرأى بالذات ويمكن أن تدور حول موضوعات أدبية أو علمية أو فنية.

٤ - البرامج الجماهيرية: أو البرامج التى تشترك فيها الجماهير **Audience participation** ومنها من يشترك فيه الجمهور اشتراكاً فعلياً فيكونون جزءاً أساسياً فى مادته يتكلمون ويناقشون ويؤدون، ومنها ما يشترك فيه الجماهير كمتفرجين يحضرون تنفيذ البرنامج، ومنها من يقتصر اشتراك الجمهور فيه على إرسال أسئلتهم ورغباتهم أو إنتاجهم بالبريد وينتظرون فى بيوتهم ليستمعوا للبرامج.

٥ - البرامج على شكل الجريدة أو الجرنال: وهو نوع من البرامج مقتبس من الصحافة وهو مثل المجلات الأسبوعية والشهرية يتألف من عدة لقطات حول موضوعات متباينة مثلاً لقطة عن الفن، ولقطة عن الأدب، ولقطة عن موضوع اليوم فى السياسة، الاقتصاد، الرياضة ...

٦ - البرامج الدرامية: فالأشكال السابقة غير درامية لذا فهناك أشكال أخرى درامية تُعد لها النصوص كاملة ومنها برنامج خاص عبارة عن فكرة مُمثلة أو برنامج تسجيلى عبارة عن حقيقة مُمثلة من التاريخ أو الحوادث الجارية.

ويشير الدكتور عبد العزيز الغنام إلى أن برامج الراديو تنقسم إلى ٤ أقسام هى: (محمد مهنى، ٢٠٠٣، ص ١٥).

- ١ - البرامج الإخبارية.
- ٢ - البرامج التثقيفية.
- ٣ - البرامج الترفيهية.
- ٤ - الإعلانات.

ويعتبر هذا التصنيف على معيار الوظيفة التى يؤديها البرنامج كالأخبار، والتثقيف، والترفيه أو التسلية، والدعاية أو الترويج لمنتج أو سلعة أو خدمة.

كما قدم كثير من الخبراء فى مجال الراديو والتلفزيون محاولات أخرى فى ذلك ومن بينهم عبد المجيد شكرى حيث يعرض فى الفصل الثالث فى كتابه "تكنولوجيا الاتصال وإنتاج البرامج فى الراديو والتلفزيون" للأشكال البرمجية وإنتاجها (عبد المجيد شكرى، ص ٨١ - ١٢٥). ويذكر أن المادة الإذاعية التى يتم تسجيلها أو إذاعتها تتطلب أنواع معينة من الاستديوهات فمن المواد الإذاعية هناك:

- ١ - الكلام والمواد الكلامية.
- ٢ - الموسيقى .
- ٣ - التمثيليات والمواد الدرامية.

- وهناك أيضاً البرامج الحوارية وهى أنواع منها:
- ١ - برامج يشترك فيها ضيف واحد: حيث يدور الحوار بين المذيع أو مقدم البرنامج والضيف.
 - ٢ - الندوات: وتوجد عادة مائدة مستديرة يكون لكل ضيف ميكروفون خاص به.
 - ٣ - البرامج الجماهيرية: **Audience participation programmes**.
 - ٤ - برامج التلفون **Phone - in - Programmes**: أو برامج الحوار على التلفون ويكاد يكون هذا الشكل البرامجى **format** من خصوصيات الراديو وإن كانت بعض محطات التلفزيون المحلى فى مصر قد اقتبسته مؤخراً.

ويضيف عبد المجيد شكرى فى موضع آخر من الكتاب ذاته مجموعة من الأشكال البرامجية الجديدة ويصفها بأنها متداخلة وتسبب الحيرة عند محاولة تعريفها أو تحديد شكلها البرامجى وهو يضعها تحت مسمى واحد هو البرامج الوثائقية **Documentary programmes** وهى تشمل: (عبد المجيد شكرى، ص ١١٤، ١٢٤).

- ١ - البرامج الخاصة: وهى تشتمل على نوعين هما:
 - أ - برامج تشخيصية (بيوجرافية) **Biographical programmes** ويطلق عليها الدراما البيوجرافية **The biographical drama** وهى برامج تقدم من خلالها قصة حياة شخصية معينة (تاريخية - أدبية - سياسية - علمية - فنية - اقتصادية) فتلقى الضوء على حياتهم، نشأتهم وتعليمهم وبيئتهم وإنجازاتهم ومواقفهم، وهذه البرامج تكون درامية وشبه درامية **Semi dramatic** وتحتاج إلى دراسة وبحث ودقة فى اختيار المادة العلمية وجمع المعلومات.
 - ب - البرامج التسجيلية: وهى تتناول موضوعات وقضايا

خاصة وأفكار نظرية محددة مثل الموضوعات والقضايا الأدبية أو الفكرية أو الفنية أو العلمية. وهذه بدورها تنقسم إلى نوعين:

٢٥ البرامج التسجيلية التنويرية أو التثقيفية: ومثالها برنامج عن الإيدز أو ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، أو عن وعد بلفور، أو الرومانسية أو الواقعية أو الانتفاضة الفلسطينية وقد تتناول شخصية محددة في علاقتها بموضوع معين (مثل صلاح الدين الأيوبي وتحرير القدس).

٢٦ البرامج التسجيلية التقريرية: وهي برامج وثائقية تبنى أساساً على حقائق ووثائق ومحتواها في أساسه أيضاً حقائق ووثائق. والبرنامج التسجيلي التقريرى له دور أساسى فى دعم خطط التنمية بالدول النامية فهو برنامج وثائق يعتمد على تقديم صورة صوتية تسجل الأحداث الجارية فى مواقعها وقد يكون ذلك عن إنجاز حضارى أو عن حياة شعب
من الشعب
أو غير ذلك.

٢ -برامج السرد الدرامى **Dramatized narration**: ويقصد بها تقديم الأعمال الأدبية والإبداعات المختلفة غير الدرامية بل والخطب السياسية للزعامات فى شكل سرد درامى أى بأداء درامى فى أبسط صوره. وذلك بهدف تقديم تلك الأعمال فى شكل أكثر قبولا وأيسر على الفهم من تقديمه فى شكله الأصلى.

٣ -التحقيق الإذاعى: ويطلق عليه أحيانا مسمى برنامج خاص أو فيتشر **Feature** وهو يتناول الواقع بحثاً عن الحقيقة ويستطيع تقديم خدمات إذاعية تنويرية وتثقيفية

وتحضيرية وتعليمية، ومنه التحقيق الإذاعي القصير جداً
والتحقيق الإذاعي الحى.

وتقدم سهير جاد قائمة بالأشكال الفنية التى تتخذها
البرامج التليفزيونية وهى كالتالى: (سهير جاد، ١٩٨٧، ص
١٠١، ١٠٢)

- ١ - الشكل الاستدلالي **Demonstration Format**
- ٢ - برامج المقابلة **Interview Format**
- ٣ - شكل المائدة المستديرة **Guest - Panel Format**
- ٤ - شكل المسابقات **Contest Format**
- ٥ - برامج جمهور المشتركين **Audience Participation Format**
- ٦ - شكل المحاكمة **Court Room Format**
- ٧ - الشكل الفيلمي ومقدم البرامج **Film & Master of Ceremonies Format**
- ٨ - شكل المجلة التليفزيونية **TV. Magazine Format**
- ٩ - شكل المنوعات **Variety Format**
- ١٠ - البرامج الإخبارية
- ١١ - برامج الريبورتاجات والتحقيقات المصورة
- ١٢ - شكل البرامج كاملة النص

أما دكتور محمد معوض فيذكر أن أنواع برامج
التليفزيون يمكن أن تُصنف على اختلاف ألوانها ومضمونها
كالتالى: (محمد معوض، المدخل إلى فنون العمل التليفزيونى،
ص ١٢٩)

- ١ - الأخبار والبرامج الإخبارية.
- ٢ - البرامج التعليمية.
- ٣ - البرامج الدرامية.
- ٤ - برامج الخدمات العامة والقطاعات الجماهيرية.
- ٥ - البرامج الرياضية.
- ٦ - المنوعات.
- ٧ - البرامج الدينية.

٨ - الإعلانات.

وبقدم عصام أنيس تصنيفاً للبرامج التلفزيونية حسب وظيفة البرامج كما يلي: (عصام أنيس، ٢٠٠٤، ص ٢٤ - ٣٠)

- ١ - البرامج الإعلامية: ويندرج تحتها (الأخبار، وبرامج الأحداث الجارية، والبرامج الرياضية).
- ٢ - البرامج الثقافية: وهى تشمل (البرامج الثقافية العامة التى تقدم المعلومات والأفكار والآراء للجمهور بفئاته المختلفة، وبرامج الفئات التى تقدم لفئات اجتماعية أو مهنية محددة مثل برامج المرأة، والعمل، والشباب، والطلبة، وبرامج التنمية مثل تلك التى تهدف إلى رفع الوعى الصحى أو الاجتماعى أو الاقتصادى وغيرها، والبرامج التسجيلية الوثائقية).
- ٣ - البرامج التعليمية: ومنها برامج تعليمية منهجية تشمل تعليم مدارس (الابتدائى - الإعدادى - الثانوى)، أو تعليم جامعى، وبرامج تعليم كبار موجهة للبالغين غير المنتظمين فى مدارس مثل برامج محو الأمية وتعليم اللغات، وبرامج الجامعة المفتوحة والتنمية الريفية.
- ٤ - البرامج الدينية: وتشمل التلاوة، والشعائر، والبرامج الدينية التى تفسر الآيات وتقدم الفتاوى وقد تأخذ شكل حديث مباشر أو حوار أو ندوة أو تسجيل.
- ٥ - البرامج الترفيهية: وهى تهدف للتسلية والترفيه الخفيف أو إلى المتعة والإبداع الفنى وترقية ذوق المشاهدين وهى تشمل الأفلام العربية، والأفلام الأجنبية، والتمثيليات، والمسرحيات، والمسلسلات والسلاسل العربية، والمسلسلات والسلاسل الأجنبية، والأغاني والموسيقى وبرامج المنوعات والمباريات الرياضية.
- ٦ - برامج الأطفال: ومنها البرامج الموجهة للصغار، وأفلام

الأطفال، وقد تأخذ شكل مجلة متعددة الفقرات أو برنامج منوعات أو استعراض، أو أغاني وتمثيلات أو على شكل عرائس.

٧ - الإعلانات التجارية: وهى تدعو إلى الترويج فى سلعة أو خدمة معينة.

٨ - الإعلانات غير التجارية: مثل إعلانات التوعية.

٩ - مواد الربط: وهى التى تسد الفراغات بين البرامج وتتضمن أغاني قصيرة وموسيقى وتنويهات للبرامج وإعلانات.

وهناك تصنيفات أخرى نتجت عن دراسات أجريت فى السبعينيات وقسمت البرامج إلى سبعة أقسام هى على النحو التالى: (ســـــهير جـــــاد، ١٩٩٧، ص ٦٨ ، ٦٩)

- ١ - البرامج الإخبارية: كنشرة الأخبار والتعليقات وبرامج المناسبات والبرامج الخاصة والشئون العامة والرياضية.
- ٢ - البرامج التعليمية: سواء التعليم الرسمى الخاص بالمدارس أم التعليم غير الرسمى كبرامج الأطفال والشباب وتعليم الكبار.
- ٣ - الإعلانات: بنوعها التجارية والإعلامية.
- ٤ - البرامج الترفيهية: وتدخل فيها برامج الموسيقى والدراما والفكاهة والمسلسلات والمسابقات واللغات والفوازير والألعاب المختلفة.
- ٥ - البرامج الفنية والأدبية العلمية: وتشمل الرقص والغناء والموسيقى والمسرح والشعر والنقد والقصص والأدب والعلم.
- ٦ - البرامج الموجهة: للفئات التى تشمل أقلية دينية فضلاً عن البرامج الدينية وغيرها.
- ٧ - البرامج الخاصة: وهى خاصة بجماهير نوعية كالمرأة والطفل والشباب.

وفى مصر يتم تقسيم برامج الراديو إلى برامج ترفيهية، وبرامج إعلامية، وبرامج ثقافية، وبرامج دينية، وبرامج الطوائف، والخدمات والإعلانات، والبرامج التعليمية. أما برامج التلفزيون فتقسمها إدارة بحوث المستمعين والمشاهدين باتحاد الإذاعة والتلفزيون إلى ما يلى: (محمد مهنى، ٢٠٠٣، ص ص ١٦، ١٧).

- ١ - البرامج الدرامية.
- ٢ - البرامج الثقافية (وتشمل الندوات والبرامج الثقافية البحثية وبعض البرامج الدرامية مثل نادى السينما وأوسكار وفن البالية).
- ٣ - البرامج الترفيهية والمنوعة.
- ٤ - برامج الخدمات والطوائف والسلوكيات.
- ٥ - البرامج السياسية والإخبارية.
- ٦ - البرامج الدينية.
- ٧ - الإعلانات.
- ٨ - البرامج التعليمية.
- ٩ - برامج أخرى وهى برامج لا تتضمنها المسميات السابقة مثل الرسوم المتحركة والعرائس والبرامج الرياضية.

٢ ملاحظات حول التصنيفات السابقة :

هناك مجموعة من الملاحظات حول التصنيفات التى ذكرت لبرامج الراديو والتلفزيون:

- ١ - أنها تشكل اتجاهات متباينة وهى تختلف من حيث الجهة التى تتولى عملية التصنيف فهناك مؤسسات إذاعية وهيئات دولية وخبراء وباحثين كل منهم يعطى تصنيفاً للبرامج وفق رؤية معينة، ومن ثم فإن موضوع التصنيف لا يقتصر على المستوى المحلى بل يتخذ بعداً دولياً أى أن التصنيفات الإذاعية والتلفزيونية لا تقتصر على الدول العربية وحدها بل أنها ظاهرة عامة على المستوى الدولى تستوى فى ذلك الدول المتقدمة والنامية الأمر الذى دعا منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة

والعلوم (اليونسكو) للتدخل بهدف إيجاد معايير موحدة للإحصاءات الإذاعية سواء ما تعلق منها بالراديو أو التلفزيون، أو ما تعلق بالبرامج وغيرها من الجوانب المختلفة للعمل الإذاعي. (عدلى رضا، عاطف العبد، ٢٠٠٢، ص ٢٢٥).

٢ - أن بعض الدول أو الهيئات الإذاعية لا تلتزم بالمعايير المتفق عليها والتي وضعتها اليونسكو لذا تأتي التصنيفات مختلفة في الأسس التصنيفية ومن حيث الفئات البرمجية وتقسيماتها بمعنى " أنه إذا كانت الدول تضع ما تشاء من المعايير الإحصائية لاستخداماتها الخاصة وفقاً لاحتياجاتها فإنه إذا ما تعاملت على المستوى الدولي لابد أن تلتزم بالمعايير الدولية التي تصبح هى الأساس " (عدلى رضا، عاطف العبد، ٢٠٠٢، ص ٢٢٦).

٣ - كان هناك محاولات لتصنيف برامج الراديو على حدة وبرامج التلفزيون وحدها أيضاً ومحاولات أخرى لوضع تصنيف يجمع بين الوسيلتين " وينبغي الإشارة هنا إلى أن النظام الدولي الموحد للإحصاءات الصادر عن اليونسكو يطبق بالنسبة للعمل الإذاعي الصوتي، وكذلك بالنسبة للعمل التلفزيوني " (عدلى رضا، عاطف العبد، ٢٠٠٢، ص ٢٢٩) لهذا ينبغي على من يتصدى لمحاولة تصنيف البرامج أن يضع فى اعتباره أن التصنيف لابد أن يشمل كلا الوسيلتين معاً.

٤ - لوحظ غياب فئات معينة من بعض التصنيفات العربية ومثال ذلك " البرامج التنموية " إذ لم يخصص لها فى الغالب فئة بمفردها رغم أهمية هذه النوعية من البرامج ورغم وجود كثير من الصياغات فى سياسات الاتصال للدول العربية تذكر أن الإعلام فيها إعلام تنموى هدفه

تنمية المجتمع وحل مشكلاته.

٥ - هناك بعض البرامج التي تحتوى على أكثر من شكل فالبرنامج الواحد قد يحتوى على حديث مباشر فى فقرة منه، وأغنية فى فقرة أخرى، ونقل حى أو إذاعات خارجية فى فقرة ثالثة (والمثال على ذلك برنامج صباح الخير يا مصر فى التلفزيون المصرى) وهذا يتطلب عند الإحصاء أن يتم وضع كل فقرة فى الفئة الخاصة بها إذا ما أردنا عمل حصر دقيق وتصنيف دقيق لما يذاع أو يبث عبر الإذاعة والتلفزيون.

٦ - يتفق الباحث مع دكتور عاطف العبد فى أن الجهود العربية فى مجال التصنيف تتصف إما بالعمومية التى لا تفيد عملية التخطيط الإعلامى حيث لا تعطى دلالات تفصيلية، أو يوجد بها خلط كبير بين الوظيفة والشكل للمادة الإذاعية والتلفزيونية (عدلى رضا، عاطف العبد، ٢٠٠٢، ص ٢٢١).

وبعد ... فإنه على الرغم من تعدد هذه التصنيفات وتنوعها، واختلاف المعايير المستخدمة فى التصنيف إلا أن كل منها قد يعد ملائماً لوسيلة الإعلام التى تستخدمه وتعتمد عليه فى تصنيف برامجها وموادها، ولعله من المناسب بعد عرض هذه التصنيفات أن نقترح تصنيفاً يلائم الهدف الذى يتوخاه كاتب هذه السطور أو الكتاب بوصفه كتاباً تعليمياً لا يهدف إلى تنميط لأشكال البرامج أو تصنيفها بقدر ما يهدف إلى إيضاح أشكالها والاختلافات بينها ويهمنى أن نشير إلى أن

هذا التصنيف هو لأغراض الدراسة والبحث وهو محاولة مبدئية أو جهد مبدئي لتقديم تصنيف جامع لأشكال البرامج فى الراديو والتلفزيون ومانع للتداخل بينها سعياً لمزيد من الفهم لخصائص كل منها ومميزاته.

ثالثاً - تصنيف مقترح لأشكال البرامج فى الراديو والتلفزيون :

يمكن تصنيف برامج الراديو والتلفزيون بالاستناد إلى معيارى الهدف والشكل أو القالب الفنى الذى تتخذه إلى ما يلى:

١ - البرامج الإخبارية :

وهى نوعية من البرامج هدفها الأساسى هو الإعلام أو الإخبار الذى يتمثل فى تزويد الجماهير بالمعلومات والآراء التى لم يعرفوها من قبل أو التى تحظى باهتماماتهم أو اهتمامات قطاع كبير منهم لذا فإن مهمتها الأساسية هو إحاطة الجمهور علماً بكل جديد بطريقة فورية ودقيقة.

وتتخذ البرامج الإخبارية أكثر من شكل غير أنها لا تخرج فى النهاية عن كونها إخباراً بوقائع جديدة أو تحليلات حولها. ومن أشكال البرامج الإخبارية ما يلى:

- أ - موجز الأنباء.
- ب - النشرات الإخبارية.
- ج - التحليلات الإخبارية.
- د - التعليق الإخبارى.
- هـ - التقرير الإخبارى.
- و - البرامج الإخبارية الخاصة.
- ز - البرامج التسجيلية الإخبارية، والمجلات والجرائد الإخبارية.

٢ - برامج الحديث والحوار :

وهى نوعية من البرامج تركز على المادة الكلامية من أحاديث وحوارات ومناقشات وتتنوع موضوعاتها وتتباين بشدة بين موضوعات سياسية أو اقتصادية أو ثقافية أو إنسانية ... ومن أشكال هذه البرامج ما يلى:

- أ - الحديث المباشر.
- ب - الحوار أو المقابلة (أو الحديث الحوارى) وهو يشمل حوار الرأى، وحوار المعلومات، وحوار الشخصية.
- ج - المناقشات والندوات.
- د - برامج التلفزيون.
- هـ - البرامج التى تتخذ شكل المائدة المستديرة.
- و - برامج تتخذ شكل المحاكمة.
- ز - البرامج الجماهيرية.

٣ - الدراما :

وهى أشكال درامية يقوم بإنتاجها الراديو والتلفزيون أو وسائل أخرى ولكنها تعرض فى الراديو والتلفزيون ومن أمثلتها:

- أ - الأفلام (السينمائية والتلفزيونية).
- ب - المسرحيات التى تُسجل للإذاعة والتلفزيون (أو تُنتج خصيصاً لهما).
- ج - التمثيليات.
- د - المسلسلات والسلاسل.
- هـ - برامج السرد الدرامى.
- و - البرامج شبه الدرامية ... والدراما البيوجرافية التسجيلية.

٤ - البرامج التسجيلية :

وهى برامج تتناول موضوعات حقيقية كالمشكلات الاجتماعية والقضايا السياسية أو الصحية أو العلمية أو الثقافية ويمكن أن تتخذ عدة أشكال منها:

- أ - البرنامج الدرامى التسجيلى.

ب- الأفلام التسجيلية.

ومثال النوع الأول برنامج حياتى الذى كان يعرض بالتليفزيون المصرى ويستعين بممثلين محترفين لأداء مواقف تمثيلية تحكى مشكلات أسرية حقيقية حدثت بالفعل ويحاول البحث عن حلول لها حيث تعرض هذه المشكلات بشكل درامى مشوق. أما الأفلام التسجيلية فهى تتنوع بين الأفلام التعليمية، والعلمية، وأفلام التدريب، والأفلام الإرشادية، وأفلام المعرفة وغيرها.

٥ - برامج الترفيه والتسلية والمنوعات :

وهى نوعية من البرامج تهدف إلى الترفيه عن المتلقين (مستمعين ومشاهدين) وتسليتهم وتضم عدد من الأشكال منها:
أ - برامج المسابقات.
ب- البرامج الرياضية (كالمصارعة - كرة القدم ... الخ).
ج - برامج الموسيقى والغناء والرقص.
د - برامج الفنون مثل البالية، البانتومايم، الشعر، الأدب.
هـ- برامج الاستعراضات مثل السيرك، والألعاب المختلفة والفوازير ... الخ.

٦ - البرامج الخاصة والموجهة :

ومن أمثلة البرامج الموجهة البرامج الدينية (سواء تلاوة القرآن أم الفتاوى أم الشعائر) ويدخل ضمنها الإذاعات الخارجية لنقل الشعائر والاحتفالات والمناسبات الدينية.
أما البرامج الخاصة فهى تضم (برامج المرأة، والطفل، والشباب) ومن أمثلتها الرسوم المتحركة والعرائس ومسرح الطفل.
وهناك الإعلان الاجتماعى الذى يمكن اعتباره برنامج خاص وهو يختلف عن الإعلانات التجارية التى تروج للسلع والمنتجات.
والبرامج التعليمية الموجهة لطلاب المدارس والجامعات.

٢٥ برامج الخدمات والطوائف ومثالها البرامج التنموية والتي تحث على سلوكيات معينة كالإدخار والترشيد في الاستهلاك.

٧ - الإعلانات ومواد الربط :

وهي تستخدم للانتقال بين البرامج وشغل الفراغات بين البرامج ومثالها التنويهات والإعلانات التجارية والتقديم للبرامج.

خاتمة :

انتهينا في ذلك الفصل إلى أن تصنيف برامج الراديو والتلفزيون له ضرورته وأهميته حيث يؤدي تصنيف البرامج ووضعها في فئات محددة إلى إتقان الكتاب لأنواع معينة منها والتخصص فيها، وفي ظل وجود اتجاه واضح نحو إنشاء قنوات الإذاعة والتلفزيون المتخصصة يصبح التخصص هنا ضرورة من أجل الكتابة باحتراف. كما اتضح أن التصنيف يفيد في عمليات تبادل البرامج بين المحطات وفي صياغة خطط وسياسات الإعلام وقد عرض الفصل للمعايير المستخدمة في التصنيف سواء من حيث الهدف أو الوظيفة أو الجمهور أو نمط الإنتاج أو الشكل حيث تعددت المعايير التي تتبناها مؤسسات الإعلام والجهات المنتجة للبرامج واتضح أن محاولات التصنيف هذه ليست جديدة تماماً بل تعود إلى الستينيات وأوائل السبعينيات حيث لم تقتصر الجهود على محاولة المنظمات الدولية مثل اليونسكو بل امتدت لتشمل جهود قام بها علماء وباحثين وخبراء في الإعلام ولذلك كان هناك عرض لبعض هذه النماذج من

التصنيفات ومحاولة لتقديم تصنيف مُقترح لأنواع البرامج.

وبعد فإن الفصل التالي يتناول كتابة البرامج الإخبارية
وهي نوعية من البرامج تحظى بنسب استماع ومشاهدة
مرتفعة لكونها تحقق مجموعة من الوظائف للجمهور ويشتمل
الفصل على توضيح لمفهوم الخبر وأهمية الأخبار وأشكال
البرامج الإخبارية وقواعد كتابتها وهو ما يجده القارئ
بالتفصيل خلال الصفحات القادمة.

الفصل الخامس

كتابة البرامج الإخبارية

الفصل الخامس

كتابة البرامج الإخبارية

مقدم
ة

أولاً : مفهوم الخبر

- المفهوم الليبرالي للخبر
- المفهوم العربي للخبر

ثانياً عناصر القيمة الخبرية

:

ثالثاً أهمية البرامج الإخبارية فى الراديو

والتلفزيون

:

١ تحقيق وظيفة الإعلام

-

٢ ارتفاع معدلات الاستماع والمشاهدة

-

٣ زيادة المنافسة بين محطات الراديو والتلفزيون

-

٤ الاتجاه نحو الإعلام المتخصص

-

رابعاً أشكال البرامج الإخبارية

:

١ النشرة الإخبارية

-

٢ موجز الأنباء

-

٣	التحليل الإخبارى
-	
٤	التعليق الإخبارى
-	
٥	التقرير الإخبارى
-	
٦	التحقيق الإخبارى
-	
٧	البرنامج الإخبارى الخاص
-	
٨	البرامج التسجيلية الإخبارية
-	
٩	الجراند والمجلات الإخبارية
-	

خام قواعد كتابة البرامج الإخبارية للراديو
 ساً : والتلفزيون
 خاتم
 ة

-
(3)
-

مقدمة :

تحظى البرامج الإخبارية فى الراديو والتلفزيون بأهمية كبيرة نظراً لتزايد الإقبال من جانب الجماهير على مشاهدتها والاستماع إليها. وتسعى محطات الراديو والتلفزيون نحو جذب مزيد من الجماهير من خلال الاهتمام بهذه النوعية من البرامج حتى أن بعض هذه المحطات أصبحت متخصصة فى تقديم البرامج الإخبارية فقط. ومن ثم برزت الحاجة إلى الكتاب أو المحررين المتخصصين فى كتابة هذه النوعية من البرامج والإعداد لها استناداً إلى فهمهم الدقيق لمفهوم الخبر وعناصر القيمة الخبرية والتميز بين أشكال البرامج الإخبارية وإدراكهم لمتطلباتها.

ورغم تعدد أشكال البرامج الإخبارية فى الراديو والتلفزيون غير أنها جميعاً تعتمد على الخبر الذى يُعد أساس كافة البرامج الإخبارية. وتشمل البرامج الإخبارية أنواع كثيرة منها: النشرات الإخبارية (سواء العامة أم المتخصصة) وموجز الأنباء والتحليلات الإخبارية والتعليقات والتقارير الإخبارية والتحقيقات الإخبارية بأنواعها، ولكل نوع من هذه الأنواع قواعد معينة ينبغى مراعاتها من بينها الدقة والكمال والوضوح والإيجاز والسرعة، وهذه القضايا جميعها هى ما نتناوله فى الفصل الحالى. ونبدأ أولاً بتعريف الخبر ثم عناصر القيمة الخبرية وأهمية البرامج الإخبارية وأشكالها وأخيراً قواعد كتابتها.

أولاً - مفهوم الخبر :

هناك عشرات التعريفات لما يسمى بالخبر، بعضها جاء

من متخصصين أكاديميين، والبعض الآخر من خلال الممارسين للعمل الإعلامى والخبراء فى مجال الإعلام ذلك لأن " الخبر هو أساس الصحافة الحديثة وعمودها الفقرى وهو يحتل مكان الصدارة بين فنون التحرير الصحفى لأنه هو صانع كل هذه الفنون وهو الذى يوجدها، أى أنها كلها فنون تالية لفن الخبر فلا يمكن للحديث أو التحقيق أو التقرير أو المقال أن يأتى إلا إذا أتى الخبر فهى كلها تأتى لشرح وتفسير الخبر والتعليق عليه " (إسماعيل على إبراهيم، ١٩٩٨، ص ٩).

ولا تقتصر أهمية الخبر على الصحافة وحدها بل أن الخبر يحظى بالأهمية ذاتها فى وسائل الإعلام الأخرى من إذاعة وتلفزيون، فإذا أردنا أن نصف الإذاعة (أو الراديو) كوسيلة إعلام لابد وأن نذكر أنه الوسيلة الأسرع من بين وسائل الإعلام فى نقل الأخبار وتغطية الأحداث المهمة فور وقوعها

" وكذلك أصبح التلفزيون كجهاز إخبارى **Information Medium** سمة من سمات العصر، وليس هناك ما يضارع التلفزيون كوسيلة إعلامية فى قدرته على تغطية الأحداث وتقديمها فى مشاهدة كاملة ليحكى فى لغة بصرية مفهومة لغالبية البشر فهو يقدم الأحداث بألوانها الطبيعية وأصواتها الأصلية وحركاتها التى تجذب انتباه المشاهدين أكثر من أى شئ " (محمد معوض، بركات عبد العزيز، الخبر الإذاعى والتلفزيونى، ٢٠٠٠، ص ٦٣).

ويختلف تعريف الخبر ويتنوع " فهناك تعريفات متعددة للخبر تختلف من عصر إلى عصر ومن مجتمع إلى آخر، فمفهوم الخبر فى القرن التاسع عشر، غير مفهوم الخبر السائد فى القرن العشرين، وبالطبع سيتغير فى القرون التالية، كما أن مفهوم الخبر فى المجتمع الليبرالى يختلف عنه فى المجتمع

الاشتراكي، كما يختلف مفهوم الخبر في المجتمعات النامية عنه في المجتمعات المتقدمة “ (محمد معوض، بركات عبد العزيز، ٢٠٠٠، ص ٩).

وهناك تعريفات للخبر تركز على الناحية اللغوية، فلقد جاء في القاموس المحيط أن الخبر هو كل ما يُنقل، وما يتحدث به الناس، والأخبار في اللغة الإنجليزية News تعني الشيء الجديد، أي أن الخبر هو أي معلومة أو رأي عن حدث لم يعرفه الفرد من قبل أو لم يسبق له معرفته، وهناك تعريفات تؤكد على عنصر الغرابة أو الطرافة في الخبر بمعنى أن الخبر هو الخروج عن المألوف ومثال ذلك تعريف نورد تكليف للخبر بأنه “ الإثارة والخروج عن المألوف، فعندما يعرض الكلب رجلاً فليس هذا بخبر، ولكن عندما يعرض الرجل كلباً فهذا هو الخبر “ (إسماعيل إبراهيم، ١٩٩٨، ص ١٠). وفيما يلي نماذج من التعريفات التي قدمت للخبر:

● المفهوم الليبرالي للخبر :

من هذه التعريفات تعريف جوزيف بوليتزر الذي يرى “ أن الخبر يوجد عندما توجد الجودة والتميز والدراما والرومانسية والإثارة والتفرد وحُب الاستطلاع والطرافة والفكاهة ... ويُشترط أن تكون هذه الأخبار صالحة لأن تدور حولها أحاديث القراء “ (إسماعيل إبراهيم، ١٩٩٨، ص ١٠). ومن الواضح أن التعريف يركز على الخبر الصحفي وما ينبغي أن يشتمل عليه من عناصر لكي يتم وصفه بأنه خبر، فهو يؤكد على العناصر التي تعطي لأي حادثة أو واقعة قيمة لكي تُعد أخباراً تصلح لإذاعتها ونشرها على الناس.

ويُعرف جيرالد جونسون الخبر بأنه “ وصف أو تقرير لحدث مهم بالنسبة للجمهور كما هو مهم بالنسبة للمُخبر الصحفي نفسه. فقيمة الخبر تتحدد بالنسبة للصحفي بمدى قابليته للنشر “ (إسماعيل إبراهيم، ١٩٩٨، ص ١٠). وإذا

كان هذا هو المفهوم الليبرالى للخبر الذى ساد فى النصف الأول من القرن العشرين فإن هذا المفهوم قد تغير فى النصف الثانى من القرن ذاته بحيث لم يعد يقتصر فقط على عنصر الإثارة وإنما أضيف إليه البعد الاجتماعى فى إطار نظرية المسؤولية الاجتماعية فلم يعد الخبر هو ما يثير اهتمام أكبر عدد من القراء فقط وإنما أصبح يقدم لهم فائدة كأن يزودهم بالمعلومات الجديدة ويحقق لهم التشويق والتسلية (إسماعيل إبراهيم، ١٩٨٨، ص ١٠).

● المفهوم العربى للخبر :

ساهم عدد كبير من أساتذة الصحافة العرب فى تعريفهم للخبر ومنهم ما يلى: (إسماعيل إبراهيم، ١٩٩٨، ص ص ١١، ١٢)

تعريف الدكتور محمود عزمى:	الخبر هو إعلام عن حدث جديد هام ومتميز.
تعريف دكتور حسنين عبد القادر:	الخبر هو كل حقيقة حالية أو غير معروفة يهتم بها أكبر عدد من الناس.
تعريف الدكتور خليل صابات:	إن الخبر يجب أن يحوى شيئاً خارجاً عن المعتاد والمألوف ليؤثر فى الناس، ويجب أن يتميز بالفائدة والأهمية والجدة والصدق.
تعريف الدكتورة إجلال خليفة:	الخبر هو ما يهم أكبر عدد من القراء معرفته أو هو تقرير عن حدث لم يكن معروفاً عند الناس

من قبل، جُمع بدقة من مصادر موثوق بصحتها، على أن يتناول كتابته محررون متخصصون في العمل الصحفي.	
---	--

ونخلص من كل ذلك إلى أنه يمكن تعريف الخبر بصفة عامة سواء جاء في الصحافة أم الإذاعة أم التلفزيون على أنه " وصف موضوعي دقيق، أو تقرير صادق لواقعة من الوقائع أو حدث من الأحداث يكون غير معروفاً للناس أو لغالبيتهم وهو يحتوى على عناصر الجدة، والفائدة، والضخامة والصراع والتشويق، والطرافة وغيرها من عناصر القيمة الخبرية أو القيم الإخبارية التى تجعله صالحاً لى يُقدم فى وسائل الإعلام ". ويحتوى ذلك التعريف على عدة جوانب هى:

- ١ - إنه يؤكد على ضرورة توافر الموضوعية، والصدق، والواقعية فى الأخبار.
- ٢ - يؤكد على كون الخبر أو الوقائع غير معروفة للناس أو قطاع كبير منهم.
- ٣ - يؤكد على عناصر القيمة الخبرية ويعطى أمثلة عليها كالضخامة والفائدة والصراع.
- ٤ - لا يقتصر على الخبر الصحفى بل يشمل الراديو والتلفزيون.

والخلاصة أن الخبر سواء جاء فى الإذاعة أم الراديو أم التلفزيون لابد أن يتسم بالفورية والحس البشرى فضلاً عن إثارة الانتباه " فالخبر الإذاعى أم التلفزيونى سواء كان بسيطاً أم طويلاً هو ما اجتمعت له عناصر الصدق والواقعية والموضوعية، إنه

الخبر الذى يحمل جديداً على شرط أن يسترعى انتباه كثير من المستمعين أو المشاهدين لارتباطه بأفكارهم ومصالحهم ومحيطهم الاجتماعى
أو المهنى (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٢٣٢) وفيما يلى نوضح عناصر القيمة الخبرية:

ثانياً - عناصر القيمة الخبرية :

اختلفت الآراء حول العناصر التى يتضمنها الخبر لكى يُعد خبراً صالحاً للتقديم فى وسائل الإعلام ولذلك يحاول كثير من الباحثين التحدث عن معايير يتم على أساسها اختيار الأخبار " وهذه المعايير يطلق عليها عادة القيم الخبرية News values وهى التى تجسد فى النهاية الخصائص الذاتية فى الخبر وبقدر توافر بعضها أو أكبر عدد منها فى القصة الخبرية، تزداد فرصة اختيارها لكى تقدم فى وسائل الإعلام من صحافة وإذاعة وتلفزيون (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة فى إنتاج البرامج الإذاعية، ص ٨٦) ومن هذه العناصر ما يلى:

١ - الحدث أو الجدة Newness :

ينبغى أن يتسم الخبر بالحدث أو الجدة أو الحالية Freshness " ويقصد بها أن يكون الخبر جديداً، أى معاصراً للأحداث ومواكباً لها، فالخبر سلعة سريعة التلف والبوار والقارئ يرفض أن يضيع وقته فى قراءة خبر قديم، إن القارئ يهتم بالخبر الجديد الذى لم يسبق نشره وإلا أصبح خبر "بايت" كما يقولون (إسماعيل إبراهيم، ١٩٩٨، ص ١٤). وكذلك مستمع الإذاعة أو مشاهد التلفزيون يرفض أن

يضيع وقته مع أخبار سبق له أن استمع إليها أو شاهدها.

ولا يعنى ذلك أن كل ما له علاقة بالماضى أو حدث منذ فترة لا يُعد خبراً، فقد يهتم الجمهور بأحداث الماضى إذا جاءت فى شكل أخبار أى أن هناك ما يمكن أن نسميه بالخبر القديم الجديد ومثال ذلك ما نشر فى النصف الثانى من عام ١٩٩٥ حول قتل الأسرى المصريين فى حرب ٥٦، ١٩٦٧ من جانب الإسرائيليين، فقد أثار ذلك لخبر ردود فعل متباينة وكان محل اهتمام الكثير من الجماهير لأن هذه الوقائع لم يكشف عنها من قبل (إسماعيل إبراهيم، ص ١٤)، فما فعله الجنود الإسرائيليون يُعد مخالفة لكل الأعراف والقوانين الدولية الخاصة بمعاملة الأسرى فى أوقات الحرب والكشف عن ما حدث يعد جديداً بالنسبة للجمهور رغم وقوع هذه الأحداث منذ فترة ليست بالقصيرة.

ويعنى ذلك أن الحدث القديم قد تُضاف إليه عناصر جديدة فتجعله قابلاً للبحث أو النشر مرة أخرى ومثال آخر بعد أن أذاعت محطات الراديو والتلفزيون أن القوات الأمريكية أحكمت السيطرة على مدينة الفلوجة العراقية معقل المقاومة بأسبوع أو أكثر أذيعت أخبار حول وجود بعض أشكال المقاومة ضد القوات الأمريكية الغازية والمحتلة. مما يعنى أن إضافة عناصر جديدة لوقائع قديمة يجعلها قابلة للنشر.

٢ - القُرب Nearness :

من المعروف أن الإنسان عامة يهتم بالأحداث التى تقع بالقرب منه ومثال ذلك أن الاهتمام بحرائق اندلعت فى الغابات التى تقع فى قارة أخرى لن يكون بنفس الأهمية إذا ما وقع حريق فى الحى السكنى الذى نقطن به، فالأخبار المرتبطة بالأمكن القريبة منا غالباً ما تحظى باهتمام أكبر من تلك التى تقع بعيدة عن أماكننا أو بلداننا.

٣ - الضخامة Hugeness :

إن الضخامة يمكن أن تأتي من العدد أو الحجم أو اتساع وكبر **magnitude** الآثار المترتبة على الأحداث أو الوقائع. ويعنى ذلك " أن الضخامة تعنى ارتباط الخبر أو الواقعة أو الحادثة بعدد كبير من الناس أو كثرة أعداد الناس الذين تدور حولهم الواقعة، فحادث تصادم بين قطارين يؤدي إلى وفاة ٥٠ راكباً مثلاً يكون أجدر بالنشر من خبر تصادم بين سيارتين نتج عنه إصابة عشرة أفراد " (إسماعيل إبراهيم، ١٩٩٨، ص ١٥).

وقد يتخذ الخبر صفة الضخامة بناء على أن له عواقب أو نتائج مهمة **great consequence**، فأهمية الخبر تزداد قيمة كلما زادت توقعات الناس حول ما يتبعه من تأثيرات أو عواقب مثل صدور تشريع جديد قد يترتب عليه ارتفاع الأسعار أو حدوث أزمة في بعض السلع، وكذلك خبر اكتشاف عقار طبي جديد لعلاج بعض الأمراض، وخبر تغيير أحد المصانع معداته اليدوية بأخرى تعمل بالحاسب الآلي، وما يترتب على ذلك من استغنائه عن كثير من العمال (نعمات عثمان، ٢٠٠٤، ص ١٣).

٤ - التوقيت Timeliness :

إن توقيت وقوع الحدث يضيف إليه أهمية مضاعفة، أي أن توافق وقوع الحدث مع الظروف العامة يعطيه قوة ويضاعف من إمكانيات نشره ويجعله محط اهتمام عدد كبير من الجمهور (إسماعيل إبراهيم، ١٩٩٨، ص ١٥).

والأمثلة على ذلك كثيرة، فعند إذاعة خبر عن وصول كميات من السلع المدعمة للمجمعات الاستهلاكية في توقيت تشهد فيه البلاد موجة من ارتفاع الأسعار لهذه

السلع يكون مهماً للغاية عند طبقات محدودي الدخل. وإذاعة أو نشر خبر عن تعرض البلاد لموجة برد شديدة فى وقت لا يعتاد الناس فيه على مثل ذلك الطقس قد يفوق أهمية أخبار أخرى نظراً لأنه ينبه الناس بضرورة اتخاذ إجراءات معينة، ونشر أو إذاعة خبر حول تخفيض الرسوم الجمركية على السيارات المستوردة الحديثة فى توقيت تشهد فيه حركة البيع والشراء للسيارات ركوداً قد يؤدى إلى نتائج معينة على السوق الخاص بهذه السلعة ... وهكذا.

٥ - الإيحاء أو الدلالة الخاصة Significance :

تبدو بعض الأخبار غير مهمة للوهلة الأولى بينما هى فى واقع الأمر ذات مغزى عميق، فإذا عُرف أن احد المصانع يمر بأزمة مالية طاحنة ترتب عليها عدم صرف أرباح للعمال، فنشر خبر عن قيام إدارة هذا المصنع بعمل حفل أو مأدبة عشاء تكلفت مبلغ طائل من المال لهو خبر يحمل بين طياته دلالة أو مغزى خاص (نعمات عثمان، ٢٠٠٤، ص ١٣) خاصة وأنه ينشر فى ذلك التوقيت بالذات. وكمثال آخر أن الإعلان عن وصول بعثة صندوق النقد الدولى فى وقت تشهد فيه البلاد تغيرات اقتصادية يحمل دلالة خاصة للمفكرين الاقتصاديين ولرجل الشارع الواعى خاصة فى ضوء ما هو معروف عن ممارسة تلك المؤسسة لضغوط على الدول النامية المدينة بهدف اتخاذ إجراءات اقتصادية قد يترتب عليها آثار اجتماعية تهدد بنيانها الاجتماعى. وكمثال ثالث فإن الإعلان عن زيارة وفد دبلوماسى من بلد عربى لآخر فى توقيت تشهد فيه العلاقات السياسية توتراً بين البلدين يحمل دلالة خاصة عن

إمكانية تجاوز الخلافات ووند الفرقة بينهما ... وهكذا.

٦ - الغرابة أو الطرافة Novelty, Humor :

توجد الغرابة أو الطرافة فى كل خبر يتناول شيئاً أو حدثاً غير مألوف، وفى الإنسان نزعة طبيعية للاهتمام بكل ما هو غير مألوف (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة ...، ٢٠٠٠، ص ٩٢). فالغرابة والطرافة تعنى الخروج عن المألوف، وأن يقدم الخبر عكس ما اعتاد عليه الناس، كأن يتزعم ضابط بوليس عصابة للسرقة، أو يتم القبض على قاضى فى جريمة رشوة، أو أن يحفظ تلميذ فى الثامنة من عمره كل أجزاء القرآن الكريم (إسماعيل إبراهيم، ١٩٩٨، ص ص ١٦، ١٧).

والأمثلة على ذلك كثيرة مثلاً خبر مفاده أن عجوزاً تلد وهى فى الـ ٦٥ من عمرها، أو عادات الزواج الغريبة فى القبائل الإفريقية، أو القبض على لص بعد أن غلبه النوم فى شقة كان يقوم بسرقتها ... وهكذا.

٧ - التوقع أو النتائج Consequence :

تقاس أهمية الخبر (الصحفى مثلاً) بما يمكن أن يثيره لدى القارئ من توقع أو لما ينتج عنه من احتمالات وإيحاءات فخير عن إعلان رئيس دولة اعتزامه عدم ترشيح نفسه لمدة رئاسية جديدة يثير عدة تساؤلات فى نفس القارئ منها التفكير فيما يخلفه فى رئاسة الدولة واحتمالات الصراع على السلطة وما يمكن أن يحدثه ذلك من تأثير على سياسة الدولة الداخلية والخارجية (إسماعيل إبراهيم، ١٩٩٨، ص ١٦).

إن ذلك المثال ينطوى على عدة خصائص تعطيه قيمة خبرية فهو من ناحية يُعد غير مألوف أو طريف وغريب خاصة فى بيئتنا العربية فمن غير الشائع أو من المستحيل أن يتنازل رئيس دولة أو مسئول عن الترشيح أو الاستمرار فى منصبه، كما أنه يفتح المجال لتوقعات كثيرة مرتبطة بالنتائج والتداعيات المترتبة عليه خاصة إذا ما كان النظام السياسى

هشأ أو ظل لفترة طويلة تحت حكم الزعيم الأوحى والقائد الملهم، كما أنه يثير قدراً من التساؤلات والإحباطات خاصة إذا ما تزامن مع توقيت الإعلان عن ضرورة التغيير فى البلدان العربية أو قضايا الفساد السياسى وكلها تعطى معان وتفسيرات عدة للخبر.

٨ - الاهتمامات الإنسانية Human Interest :

إن توافر العنصر الإنسانى فى الخبر يعطيه قوة ونعنى بذلك " أن الأخبار التى تدور حول العنصر الإنسانى هى أكثر الأخبار تأثيراً فى عواطف القراء. فتأثير خبر عن اغتصاب نساء البوسنة أكثر تأثيراً على الضمير الإنسانى من خبر عن تطور سير المعارك بين القوات الصربية وجيش البوسنة لأن تأثير انتهاك أعراض النساء المسلمات وما تعرضن له على أيدى القوات الصربية يصل إلى ضمير العالم مباشرة ويخاطب أحاسيس الإنسانية أكثر من أخبار المكسب والخسارة فى المعارك (إسماعيل إبراهيم، ١٩٩٨، ص ص ١٧، ١٨).

إن الأخبار التى تثير الخوف أو الشفقة أو تتصل بعواطف الإنسان ومشاعره تجذب الجماهير وذلك لاتصالها بالجوانب الإنسانية ومثال ذلك خبر عن قيام بعثة الصليب الأحمر بأعمال إغاثة فى منطقة تعاني من مجاعة أو تضحية أم بنفسها من أجل إنقاذ طفلها من الغرق ... وهكذا.

٩ - الصراع Conflict :

دائماً ما تحظى أخبار الصراعات والكوارث بأهمية خاصة لدى الجمهور ومحطات الإذاعة والتلفزيون، فالصراع على قائمة أولويات الاهتمامات الإنسانية وهو يتخذ أشكال عدة فهناك صراع ضد الطبيعة والظروف القاسية مثل صراع الإنسان فى القطب الشمالى من أجل البقاء، أو صراع رجال المطافئ مع النيران ومحاولة إخمادها، وهناك صراع بين الكيانات والدول مثل الأخبار التى تدور حول الحروب،

وكذلك هناك الأخبار حول التنافس (مثل أخبار المباريات الرياضية) التي تشد أحياناً وتقلب إلى صراع، وهناك صراعات انتخابية وسياسية ونقابية وصراع حول السلطة قد يتخذ شكل الانتخابات أو الانقلابات، أو المناقشات البرلمانية وكلها أنواع من الصراع السياسى.

١٠ - الإثارة والتشويق Suspense & Excitement :

وهذا ما نطلق عليه دراما الحياة بأحداثها المثيرة، فالفضائح وجرائم القتل وما يكتنفها من غموض وارتباطها بالعواطف أحياناً والغرائز الإنسانية أحياناً أخرى يجعلها مثيرة (نعمات عثمان، ٢٠٠٤، ص ص ١٤، ١٥)، ويقصد بالإثارة أن يتضمن الخبر أفكاراً باحتمالات تؤثر على الفرد ومثال ذلك الأخبار الخاصة بالطاقة الذرية والتفجيرات النووية، والأخبار الخاصة بغزو الفضاء وغير ذلك (بركات عبد العزيز، ٢٠٠٠، ص ٩٠).

١١ - الشهرة Prominence :

إن الأسماء الكبيرة أو المهمة تصنع الأخبار، فكلما كان الخبر يدور حول شخصية مشهورة ذات أهمية زادت قيمته. فخبير عن رئيس دولة أو ملك تختلف أهميته عن خبر يدور حول وزير أو عضو مجلس الشعب أو الشورى، كما تزداد أهمية خبر يدور حول عضو مجلس الشعب عن خبر عن مواطن عادى. والشهرة لا تقتصر على الأشخاص بل تنسحب أيضاً على الأماكن والآثار والقضايا فخبير عن رمسيس الثانى أهم من خبر عن كبير قادته ... وهكذا (إسماعيل إبراهيم، ١٩٩٨، ص ١٧).

إن الجماهير شغوفة دائماً بأخبار المشاهير وتشوقهم الأخبار الخاصة بهؤلاء المشاهير مثل رجال الفن والأدب والسياسة والعلوم وغير ذلك من مجالات الشهرة، ولا يقتصر

اهتمام الجماهير على الأخبار الخاصة بمجال الشهرة وإنما أيضاً الحياة الشخصية لهؤلاء المشاهير (بركات عبد العزيز، ٢٠٠٠، ص ٩٢).

١٢ - الأهمية Importance :

إن عنصر الأهمية يتوافر للخبر نتيجة لتوافر أكثر من عنصر من عناصر القيمة الخبرية به كالشهرة والضخامة والصراع والغرابة والحادثة والتوقيت والقرب، فكلما توفر للخبر أكبر قدر ممكن من هذه العناصر كلما كان أكثر أهمية عن غيره من أخبار.

ثالثاً - أهمية البرامج الإخبارية فى الراديو والتلفزيون :

إن البرنامج الإذاعى أو التلفزيونى عبارة عن تجسيد لفكرة ومعالجتها باستخدام وسيلة الإعلام وعلى ذلك فالبرنامج الإذاعى عبارة عن تجسيد لفكرة باستخدام تقنيات الراديو كوسيلة إعلام تعتمد أساساً على الصوت أو هو المحصلة والنتائج النهائية لعملية الإنتاج الإذاعى. أما البرنامج التلفزيونى TV. Programme فهو عبارة عن فكرة تُجسد وتعالج تلفزيونياً باستخدام التلفزيون كوسيلة تتوافر لها كل إمكانيات الوسائل الإعلامية، وتعتمد أساساً على الصورة المرئية (سواء كانت مباشرة أم مسجلة على أفلام أو شرائط VTR) بتكوين وتشكيل يتخذ قالباً واضحاً ليعالج جميع جوانبها خلال مدة زمنية محددة " (محمد معوض، المدخل إلى فنون العمل التلفزيونى، ١٩٩٣، ص ١١٥).

والبرامج الإخبارية فى الراديو والتلفزيون هى تلك البرامج التى يكون هدفها الأساسى هو الإعلام أو الأخبار

فهى برامج إعلامية فى المحل الأول تركز على وظيفة الإعلام أو إخبار الجمهور بكل ما هو جديد من خلال تزويدهم بالمعلومات والآراء حول الوقائع والأحداث التى لم يعرفوها من قبل أو على الأقل لا يعرفها قطاع كبير منهم.

ولقد اكتسبت البرامج الإخبارية أهمية متزايدة فى كل من الراديو والتلفزيون، على الرغم من تنوع البرامج التى تنتجها محطات الراديو والتلفزيون بهدف جذب المستمعين والمشاهدين فالبرامج الإخبارية تأتى فى مقدمة هذه البرامج التى تحرص كل إذاعة ومحطة تلفزيون على تطويرها والاهتمام بها. ولهذا " يتفق الإذاعيون على أن البرامج الإعلامية التى تشتمل على نشرات الأخبار والتحليل الإخبارى والتعليق وغيرها من برامج إخبارية تهدف جميعها إلى ربط المستمع بأحداث وطنه والعالم وتعبئة شعوره القومى ومخاطبة عقله ووجدانه وتقديم المعلومات التى يهتم معرفتها والتى تكون فى النهاية رأياً عاماً لديه (يوسف مرزوق، المدخل إلى حرفة الفن الإذاعى، ١٩٨٦، ص ١١٨).

كما تحرص محطات التلفزيون فى الدول المتقدمة على أن يظهر مذيعوها وكأنهم يرتجلون حتى وهو يقرءون نشرات الأخبار، إذ يُثبت أمام المذيع جهاز يسمى **Tele prompter** وهو جهاز يشبه شاشة التلفزيون يكتب عليه الخبر إلكترونياً ويقوم المذيع بقراءته من هذا الجهاز فيبدو أمام المشاهدين وكأنه يقص عليهم الأخبار ولا يقرأها من ورقة أمامه (فوزية فهيم، التلفزيون فن، ص ٢٥). ولقد أتاحت التكنولوجيا الحديثة إمكانيات أفضل فاستبدلت هذه الأجهزة بالحاسبات الآلية المحمولة **Lap Top** التى احتلت مكانها لتساعد مذيع النشرات على أن يبدو وكأنه يرتجل النشرات.

أما عن تلك الأهمية المتعظمة التى تحتلها البرامج الإخبارية فى وقتنا الحالى فيمكن إرجاعها إلى عدة عوامل

منها ما يلي:

١ - تحقيق وظيفة الإعلام :

حيث يقع على البرامج الإخبارية عبء النهوض بوظيفة الإعلام سواء من خلال الكلمة المسموعة أم المسموعة المرئية وليس هناك من شك في أن الجماهير تعتمد بشكل كبير على كل من الراديو والتلفزيون كمصدر للمعلومات عما يقع حولهم من أحداث ووقائع. ولا تزال الإذاعة هي الوسيلة الأكثر فورية في نقل الأحداث فور حدوثها كما " يتميز التلفزيون كجهاز إخباري وينفرد عن غيره من وسائل الإعلام الأخرى بأنه ينقل الأحداث والوقائع لنا في منازلنا بصورة متكاملة تعتمد مشاهدتها على الصوت والصورة والحركة واللون، ويؤكد الباحثون على أهمية الصورة بالنسبة للتلفزيون خاصة أن الرؤية أساس الاقتناع **seeing is believing** (محمد معوض، بركات عبد العزيز، الخبر الإذاعي والتلفزيوني، ص ص ٦٣، ٦٤).

٢ - ارتفاع معدلات الاستماع والمشاهدة :

فالبرامج الإخبارية وخاصة الأخبار في الراديو تعتبر من أهم المواد الإعلامية التي تقدمها هذه الوسيلة وهي تحظى بنسب استماع كبيرة. كما " أخذت معدلات مشاهدة أخبار التلفزيون تتزايد في السنوات الأخيرة بشكل ملحوظ، كما زادت ثقة جمهور المشاهدين بأخبار التلفزيون بصورة لا حد لها وتشير الدراسات والبحوث إلى أن حجم مشاهدة نشرات أخبار التلفزيون تختلف تبعاً لاختلاف السن والنوع والمستوى الثقافي للمشاهد وأن حجم المشاهدة يعتمد على عوامل منها تاريخ البث وموعده ومدى اهتمام الرأي العام بها فمعدل كثافة مشاهدي النشرات يختلف من وقت لآخر وهناك ما يطلق عليه بالفترات الحية وهي التي يبلغ فيها العرض الإخباري أعلى نسبة من المشاهدين. ولقد أصبح الشخص العادي يشاهد يومياً ولمدة نصف ساعة أخبار التلفزيون وبزيادة ٥٠% عما كان عليه الحال منذ عقد مضى (محمد

معوض، بركات عبد العزيز، الخبر الإذاعي والتلفزيوني،
ص ص ١٢٥، ١٢٧).

٣ - زيادة المنافسة بين محطات الراديو والتلفزيون :

أصبحت الأخبار والقصص الإخبارية في العصر الحالي مجالاً للمنافسة بين محطات الراديو والتلفزيون إذ تتسابق المحطات على التغطية الإخبارية لأحداث الساعة أولاً بأول حرصاً على ربط المستمع والمشاهد بالمحطة وجذبه إليها مع ما يعنيه ذلك بالنسبة للمعلنين. لقد أدى ذلك إلى أن " أصبحت أخبار التلفزيون على سبيل المثال هي العنصر الرئيسي والمهم الذي تُبنى عليه خريطة برامج التلفزيون اليوم، وأصبحت الأخبار مجالاً للمنافسة بين أشهر محطات التلفزيون العالمية، كما أنها تميز محطة دون أخرى كما تضاعف الوقت المخصص لها وتضاعفت القوى العاملة بها وكفى أن نعلم أن اهتمام التلفزيون الياباني بالناحية الإخبارية قد بلغ حداً هائلاً لدرجة أنه يعمل في قسم الأخبار وحده ما يقرب من ألف شخص وفي التلفزيون الأمريكي أيضاً تضاعفت القوة العاملة في تغطية الأخبار إلى ثلاث أضعاف ما كانت عليه في منتصف الستينيات، كما تنفق محطات التلفزيون مئات الملايين من الدولارات على التغطية الإخبارية بصورة توضح لنا مدى الاهتمام بها " (محمد معوض، بركات عبد العزيز، ٢٠٠٠، ص ١٥٧).

٤ - الاتجاه نحو الإعلام المتخصص :

أدت تكنولوجيا المعلومات والاتصال إلى نقل الإعلام الجماهيري إلى مرحلة الإعلام المتخصص " وعلى حين كان الحديث في الماضي عن البث على نطاق واسع Broadcast نسمع حالياً عن البث على نطاق ضيق Narrowcast فالإعلام يتجه من نظام يبث الرسالة نفسها لعامة مشاهديه إلى نظام يتيح للمشاهد أن ينتقى مواد إعلامه ويحدد مواعيد استقباله لها

“ (نبيل على، العرب وعصر المعلومات، ص ٣١٩). فوسائل الإعلام تتجه اليوم نحو التخصص والتوجه إلى جماهير نوعية حيث انتقلت هذه الوسائل من بث رسائلها إلى الجماهير على وجه العموم إلى تخصيص رسائلها لفئات معينة وما نشهده اليوم من محطات إذاعية متخصصة وقنوات تلفزيونية مخصصة للرياضة أم الدراما أم الأخبار أم غيرها يعنى أن وسائل الإعلام أصبحت وسائل إعلام متخصصة تسعى نحو جذب المستمعين والمشاهدين عن طريق إتقان نوعية المضمون الذى تقدمه والتخصص فيه.

أدى التخصص فى الإعلام إلى إتقان القائمين بالاتصال لعملهم فأصبح هناك متخصصين فى كتابة وتحرير النشرات الإخبارية والتحليلات أو التعليقات الإخبارية كما وجد معد البرامج الذى يتقن إعداد البرامج الإخبارية الخاصة أو البرامج التسجيلية الإخبارية. وهكذا نشأت أشكال متنوعة من البرامج الإخبارية نوضحها على النحو التالى :

رابعاً - أشكال البرامج الإخبارية :

تتعدد أشكال البرامج الإخبارية فى كل من الراديو والتلفزيون غير أنها تعتمد جميعها على الخبر، فالخبر هو أساس كافة البرامج الإخبارية فهو يقدم بشكل مختصر، فيتخذ شكل موجز للأنباء أو عناوين الأخبار، وهو يقدم بشئ من التفصيل فيتخذ شكل نشرة الأخبار، وهو يُدعم ببعض المعلومات الإضافية أو الخلفيات المرتبطة بالخبر أو الحدث فيجئ فى شكل تحليل إخبارى، وقد يُصاحب بالتعبير عن رأى حوله فيعبر عن رأى القائم بالاتصال أو محطة الإذاعة

أو التلفزيون فيجئ في شكل تعليق إخباري إذاعي أو تلفزيوني. وقد يجئ في شكل تقرير إخباري أو ريبورتاج (أي تحقيق)، أو برنامج إخباري خاص أو جريدة أو مجلة إخبارية أو برنامج تسجيلي إخباري، وهكذا يمكن أن نميز بين أشكال البرامج الإخبارية على النحو التالي :

١ - النشرة الإخبارية :

وهي " عبارة عن مجموعة أخبار متنوعة ومهمة تُقدم للمستمع أو المشاهد خلال فترة زمنية تتراوح غالباً بين ١٠ دقائق و ١٥ دقيقة ولها مواعيد ثابتة يومية على خريطة المحطة الإذاعية أو التلفزيونية " (محمد مهني، ٢٠٠٣، ص ٢١) وقد تمتد هذه النشرة في بعض الأحيان إلى ما يقرب من الساعة كما في نشرة أخبار التاسعة التي يقدمها التلفزيون المصري غير أنها تمثل في هذه الحالة ما يمكن تسميته " بالفترة الإخبارية الشاملة " حيث تبدأ بما يسمى عناوين الأخبار ثم يتم عرض الأخبار بالتفصيل يقوم بقراءتها المذيعون ثم يتم الانتقال إلى بعض مواقع الأحداث فتقدم تقارير إخبارية يقوم فيها المراسلون أو المندوبون بنقل صورة صوتية أو مرئية لحدث أو خبر معين.

ويمكن أن نميز بين نوعين من نشرات الأخبار الأولى هي النشرات الإخبارية العامة، أي التي توجه إلى المجتمع كله وتتضمن أخباراً متنوعة سواء داخلية أم خارجية، وهناك النشرات المتخصصة سواء على أساس الجمهور المستهدف أم على أساس النطاق الجغرافي أو على أساس الموضوع ومثال ذلك فإن النشرة المتخصصة على أساس جغرافي

تسمى النشرة المحلية أى أنها توجه إلى الجمهور فى منطقة معينة، والنشرة المتخصصة حسب الموضوع هى تلك التى تتناول أخباراً أو أحداثاً فى مجال واحد كالأدب أو العلم أو الفن (بركات عبد العزيز، ٢٠٠٠، ص ٥٩، ٦٠) ومثال ذلك النشرة الاقتصادية التى يقدمها التلفزيون المصرى وتشتمل على أخبار البورصة، والمعاملات الاقتصادية، وحالة السوق ... الخ.

٢ - موجز الأنباء :

نظراً لتباعد مواعيد النشرات الإخبارية وضرورة إمداد الجمهور بآخر الأخبار وتطوراتها عمدت المحطات الإذاعية أو التلفزيونية إلى إذاعة موجز للأنباء خلال الفترات التى تخلو من النشرات الإخبارية. ويتميز موجز الأنباء بالأخبار القصيرة التى لا تزيد مدة إذاعتها فى أغلب الأحوال عن ثلاث دقائق (وقد تمتد إلى خمس دقائق) ويمكن أن تكون أقل وقد تكتفى فقط بعناوين الأخبار فى مدة لا تتجاوز دقيقة وعند الضرورة وفى الظروف الطارئة يمكن قطع إرسال المحطة الإذاعية أو التلفزيونية لإذاعة خبر مهم وتطوراته، وبعض أخبار الموجز قد يكون ملخصاً لأخبار نشرة سابقة (محمد مهنى، ٢٠٠٣، ص ٢٢).

وفى الوقت الراهن تحرص كثير من المحطات الإخبارية على وجود شريط أسفل الشاشة التلفزيونية تعرض عليه الأنباء العاجلة أثناء عرض نشرة الأخبار أو إذاعة أحد البرامج الإخبارية لكى تحيط مشاهديها علماً بأهم مستجدات الأخبار باستمرار.

وهناك فرق بين موجز الأنباء وعرض الأنباء فالموجز عبارة عن مجموعة مختصرة من الأخبار تقدم عدة مرات على مدار فترة الإرسال الإذاعي في توقيت ثابت وترتكز عادة على آخر الأحداث أما عرض الأنباء فهو عبارة عن مجموعة من الأخبار تقدم مرة واحدة خلال فترة الإرسال وفي توقيت ثابت يكون عادة قرب انتهاء هذه الفترة أو هو مُجمل لأهم الأنباء التي قدمتها الإذاعة خلال فترة الإرسال، ويختلف عرض الأنباء عن النشرة في أنه ليس له موجز أو ملخصاً للأخبار المهمة فقط كما أن الأخبار به أقل في التفاصيل وبالتالي في المساحة الزمنية عن الأخبار التي بالنشرة، كما أنه يقدم عادة مرة واحدة خلال فترة الأخبار، أما النشرة فإنها عادة تقدم أكثر من مرة (بركات عبد العزيز، ٢٠٠٠، ص ٦٠).

٣ - التحليل الإخباري :

هناك من لا يفرق بين التحليل الإخباري والتعليق الإخباري، نظراً لأن الحدود الفاصلة بينهما ليست دقيقة فضلاً عن أن بعض محطات التليفزيون والراديو لا تفصل بين التحليلات والتعليقات الإخبارية على اعتبار أنهما يتناولان الأخبار بشئ من التفصيل. ولتوضيح ذلك فإن التحليل الإخباري يقوم على المعلومة حيث تقدم التحليلات معلومات عن القضية التي يتناولها الخبر (بركات عبد العزيز، ٢٠٠٠، ص ٦٠) وفي هذا الصدد تقدم بعض المحطات الإذاعية والتليفزيونية تحليلات منتظمة لبعض الأخبار المحلية أو الدولية المنتقاه بهدف تقديم معلومات إضافية للجمهور عن الخبر فإذا كانت القصة الخبرية تحاول أن تُجيب على بعض التساؤلات المهمة مثل ماذا حدث؟ وأين؟ ومتى حدث؟ ومن الفاعل؟ وكيف حدث؟ ولماذا؟ فإن التحليل يتضمن أغلب هذه الأسئلة، فالتحليل الإخباري يهدف إلى تقديم معلومات موسعة وبشكل موضوعي محايد حيث يمكن الرجوع إلى الأرشيف الإذاعي أو التليفزيوني أو إلى الخبراء والمسؤولين للإجابة عن هذه التساؤلات. وجدير بالذكر أن مدة التحليل في الراديو لا تزيد

غالباً عن دقيقةً بين بعدد نشرة الأخبار أو موجز الأنباء، بينما يمكن أن تزيد مدته في التلفزيون خاصة إذا صاحبه صور فيلمية تعبر عنه (محمد مهني، ٢٠٠٣، ص ٢٢، ٢٣).

وباختصار فإن التحليل هو شرح للخبر ومقابلته بالأخبار الواردة في الموضوع ذاته، وإضفاء معلومات توضحه وتشرحه دون إبداء وجهة نظر معينة فأهم ما في التحليل هو عرض الحقائق حول الخبر، لذلك يلزم كاتبه ألا يكون منحازاً بل كل مهمته أن يشرح ويفسر ويبسط المعاني التي وردت في الخبر الذي جاء في النشرة (يوسف مرزوق، المدخل إلى حرفة الفن الإذاعي، ص ١٣٥). وكمثال على التحليل الإخباري إذا كانت نشرة الأخبار تشتمل على خبر حول انعقاد القمة العالمية لمجتمع المعلومات فإن التحليل الإخباري يمكن أن يتضمن التعريف بذلك المؤتمر ومكان انعقاده وموضوعه ومحاور مناقشاته والجهة التي تنظمه وهل عقدت مؤتمرات سابقة حول ذلك الموضوع أو موضوعات مشابهة؟، وما هي النتائج المتوقعة أو القرارات التي يمكن أن تصدر في جلسته الختامية؟.

٤ - التعليق الإخباري :

هو حديث إخباري مباشر يكتبه شخص متخصص للتعبير عن رأى معين في قضية أو حدث معين فالتعليق إذن يقوم على الرأى (بركات عبد العزيز، ٢٠٠٠، ص ٦٠) أو هو تعبير عن الرأى من خلال اختيار لفكرة أو حدث مهم بهدف التأثير على الجمهور وإيجاد رأى عام مؤيد لهذا الرأى وتختلف اتجاهات التعليق واختيار موضوعاته من نظام إعلامي إلى نظام آخر، فقد يُعبر فقط عن رأى كاتبه، أو المحطة الإذاعية التي تقدمه، أو عن رأى النظام الحاكم ولكن

ليس شرطاً أن يكون التعليق على نبأ سياسى فقد يتناول حدثاً
اقتصادياً أو ثقافياً أو اجتماعياً
أو حتى رياضياً (محمد مهني، ٢٠٠٣، ص ٢٣، ٢٤).

إن التعليق الإخبارى هو دعوة إلى اعتناق رأى معين،
وهو وإن كان رأى شخصى فى مظهره فهو فى الواقع يعبر
عن رأى المحطة التى تقدمه لذا لابد أن يكون مُقنعاً يستند إلى
قوة المنطق والحجة التى يتسلح بها كاتبه فالمعلق السياسى هو
ذلك الرجل الذى يتمتع بالخبرة والثقافة الواسعة بالسياسة
والأخبار والاتجاهات السياسية والاجتماعية فهو فى الغالب
واسع الإطلاع يعرف اتجاهات الجماهير التى يتوجه إليها
(يوسف مرزوق، المدخل إلى حرفة الفن الإذاعى، ص
١٣٦).

وفى بعض المحطات يتولى كتابة التعليق رجال السياسة
أو أساتذة الجامعة
أو كبار الصحفيين من الأسماء الكبيرة المعروفة، كما قد
يتولى قراءة التعليق وتقديمه كاتبه أيضاً (يوسف مرزوق،
المدخل إلى حرفة الفن الإذاعى، ص ١٣٧).

٥ - التقرير الإخبارى :

وهو عبارة عن خبر تفصيلى لحدث أو موضوع أو
نشاط "وهو غالباً من موقع الأحداث، حيث يقوم المراسل أو
المنذوب الإذاعى بنقل صورة صوتية للحدث أو صورة
تلفزيونية تتميز بالحالية وإثارة الاهتمام، ويمكن أن يتم المزج
بين ما يرسله المنذوب أو الفريق التلفزيونى من موقع
الأحداث وأية مادة أرشيفية مكتوبة أو فيلمية أو صوتية من
المحطة الإذاعية (محمد مهني، ٢٠٠٣، ص ٢٤).

٦ - التحقيق الإخبارى :

يأتى التحقيق الإذاعى أو التلفزيونى فى مقدمة القوالب
الفنية التى تقدم فى كثير من محطات الإذاعة والتلفزيون،

فالتحقيق أو الريبورتاج " هو برنامج إذاعي يقوم بتقصي حقيقة حدث معين مطروح على ساحة الاهتمام الجماهيري، ويعتمد على الحوار المتعمق، والنص الإذاعي الذي يعكس المعالجة المتنوعة للموضوع " (بركات عبد العزيز، ٢٠٠٠، ص ٦١). وتهدف التحقيقات الإخبارية إلى تقديم معلومات وآراء متعددة عن الحدث نظراً لأهميته لجمهور المحطة. وهو يعتمد غالباً على المقابلات الإذاعية أو التلفزيونية مع شخصيات مرتبطة بهذا الحدث وقد يستخدم مقدمه التليفون لسرعة إتمام هذه المقابلات وتقديمها إلى جمهوره (محمد مهني، ٢٠٠٣، ص ٢٤، ٢٥).

إن التحقيق عبارة عن قالب إذاعي يتناول الموضوعات المهمة والطريفه وفق سياسة الخدمة الإذاعية وبأسلوب إذاعي يتسم بالعمق استناداً إلى التحليل الواقعي والمزج الفني بين النص المكتوب والتسجيلات الصوتية بأشكالها المختلفة (بركات عبد العزيز، ٢٠٠٠، ص ١٤٣).

ويتسع مفهوم التحقيق ليستوعب الجوانب الحياتية والمجتمعية بأبعادها المختلفة فهو يتناول موضوعات متنوعة قد تكون مشكلة مهمة، أو شخصية متميزة أو مواقف أو أفكار أو أماكن ... وهو شكل مركب يقوم على المزج بين النص المكتوب والتسجيلات الصوتية بأشكالها المختلفة وهو يحتوي على الحديث المباشر والحديث الحوارى والحوار المتعمق والموسيقى والأغنية والمؤثرات الصوتية ولكن ليس بالضرورة أن تتضمن الحلقة الواحدة كل هذه العناصر (بركات عبد العزيز، ٢٠٠٠، ص ١٤٣، ١٤٤).

إن التحقيق الإذاعي يستند على التحليل الواقعي للمشكلات أى أنه يلتزم بالحقيقة فهو ينتمى إعلامياً إلى ما يعرف بـ **Reality Materials** الحقيقة وهى المواد التى تتناول المشكلات فى دنيا الحقيقة بما يثير اليقظة والجهد والنشاط ويشجع على التفكير ويتيح المعلومات، وهناك عدة أنواع من التحقيقات نذكر منها ما يلى: (بركات عبد العزيز، ٢٠٠٠، ص ١٤٤، ١٥٢ - ١٥٥)

أ - تحقيق المشكلات : وهو يتناول الجوانب والظواهر المهمة للمشكلات المعاصرة خاصة تلك التى تتضمن جوانب خافية عن عيون الجماهير فتتم دراسة أبعاد المشكلة بأسلوب موضوعى وجمع كافة المعلومات والآراء والاتجاهات من المؤيدين والمعارضين على السواء ويتم الاستعانة بالأخصائيين والفنيين الذين لهم دراية كافية بالموضوع فتجرى معهم الأحاديث والحوارات التى يستطلع فيها آرائهم وتتم المقارنة بينها لاستخلاص أرجحها وأقربها إلى العقل.

ب - تحقيق الإنجازات : ويهدف هذا النوع من التحقيقات إلى تسليط الأضواء على الإنجازات فى المشروعات الخدمية والإنتاجية سواء على المستوى الحكومى أم الشعبى وتقديمها للمجتمع وتعريف الجماهير بالقائمين عليها وتقديمهم بوصفهم نماذج صالحة وقادرة يُحتذى بها.

ج - تحقيق الشخصية : ويطلق عليه أحياناً تحقيق الاهتمامات الإنسانية وموضوعة يكون شخصية معينة، وقد يتعمق التحقيق فى تحليل الجوانب النفسية لشخصية عظيمة أو مشهورة تهتم الراى العام.

د - تحقيق المكان : يقوم على وصف مكان معين وإلقاء

الضوء على جوانبه المختلفة وتاريخه وأهميته ومكانته وإبراز قيمته ونواحي تميزه مثل التحقيقات حول الأماكن التاريخية والأثرية والسياحية.

هـ - تحقيق الاستفتاء : وهو يهدف إلى معرفة آراء الناس فى قضية أو مشكلة تؤثر فى حياتهم سواء فى الحاضر أو المستقبل.

و - تحقيق الموضوعات الطريفة : وهو التحقيق الذى يدور حول الغريب والطريف من الأمور سواء أكانت قضايا أو مواقف أو شخصيات أو آراء.

٧ - البرنامج الإخبارى الخاص :

وهو برنامج يُعد سلفاً بشكل تسجيلى ويرتبط غالباً بمناسبات وطنية أو سياسية وقد تصل مدته إلى نصف ساعة أو أكثر ويمكن أن يتضمن تحليل للأحداث ومقابلات وأخبار خفيفة (محمد مهنى، ٢٠٠٣، ص ٢٥).

٨ - البرامج التسجيلية الإخبارية :

وهى برامج وثائقية Documentary لأنها تتبنى أساساً على حقائق ووثائق ومحتواها فى أساسه أيضاً حقائق ووثائق، والبرنامج التسجيلى التقريرى (أو الإخبارى) برنامج وثائقى يعتمد على تقديم صورة صوتية تسجل الأحداث الجارية من مواقعها، ومثال ذلك صورة صوتية عن إنجاز معين أو مركز حضارى أو عن حياة شعب من الشعوب أو نشاط بشرى ويمكن نقل هذه الصورة حية على الهواء مباشرة ويمكن أن تسجل وتقدم على شكل برنامج تسجيلى وثائقى، والبرنامج التسجيلى بهذا المعنى برنامج تقريرى يتسم بالموضوعية الكاملة ليس به دراما ولكن أسلوب تناوله يحمل طابع الدراما من ناحية ترتيب فقرات البرنامج وتصاعدها، ويمكن أن يقدم عن طريق نص مكتوب

أو بدون نص مكتوب **Non-Scripted** كنقل إذاعة خارجية حية والبرنامج يكون فى حد ذاته وثيقة للتاريخ وهو بذلك يقترب من المفهوم الشائع للريپورتاج الإذاعى الذى يعنى نقل صورة حية للأحداث فى مواقعها **on the spot reportage** بصوت المذيع أو المندوب أو المراسل الإذاعى بشكل من أشكال البرامج الإخبارية التى تسجل للأحداث من مواقعها (عبد المجيد شكرى، تكنولوجيا الاتصال: إنتاج البرامج فى الراديو والتلفزيون، ص ١١٨، ١١٩).

إن الفيلم التسجيلى الإخبارى أو الجريدة السينمائية **Topical - Newsreel - Actuality** هو الفيلم الذى يسجل الأحداث التى وقعت فعلاً دون اللجوء إلى التمثيل ودون إجراء أى تدخل أو تعديل فى مجرى هذه الأحداث أو إعادة البناء والتكوين فهى جريدة إخبارية أو نوع من الأفلام يتضمن تسجيلاً أميناً صادقاً للأحداث والاحتمالات والمناسبات التى وقعت فعلاً بأسلوب وصفى بسيط ودون تعمق فى معالجة الموضوع، وأهم ما تعنى به الجريدة الإخبارية فى المقام الأول سرعة تسجيل أهم الأحداث الجارية وعرضها على الجمهور فى أقرب وقت ممكن. وتكمن قيمة معظم الأفلام الإخبارية أساساً فى تقديم الأحداث الواقعية فى بيئتها الحقيقية (منى الحديدى، أسس الفيلم التسجيلى، ص ٢٧).

٩ - الجرائد والمجلات الإخبارية :

يمكن أن نفرق بين الجريدة الإخبارية والمجلة الإخبارية على أساس أن الجريدة الإخبارية عبارة عن برنامج يتناول الأحداث التى وقعت على مدار اليوم من خلال الأخبار الموجزة، الحوار، الحديث المباشر (تحليل أو تعليق)، رسائل المستمعين ... الخ، وغير ذلك من الأشكال الإخبارية والتى تقدمها بأسلوب يتخذ مقومات الجريدة المطبوعة. أما المجلة الإخبارية فتقوم على نفس أسس الجريدة الإخبارية ولكنها تضيف عليها صفة المجلة المطبوعة، وتقدم بصورة دورية

متباعدة كأن تكون أسبوعية أو نصف أسبوعية أو شهرية أو نصف شهرية بحيث تتعامل مع أهم الأحداث التي وقعت خلال هذه المدة (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة في إنتاج البرامج الإذاعية، ص ٦٠، ٦١).

إن ذلك التنوع في أشكال البرامج الإخبارية يفرض على الكاتب الإذاعي أو التلفزيوني أن يكون مدركاً لكل نوع منها من حيث خصائصه وسماته واستخداماته وأهدافه لذا يكون من المناسب أن كيف مادته الإخبارية حسب الشكل الذي تُقدم به وأن يراعى بعض القواعد التي يوصى بها الخبراء والباحثين عند كتابة البرامج الإخبارية سواء للراديو أو التلفزيون.

خامساً - قواعد كتابة البرامج الإخبارية للراديو والتلفزيون :

بعد الحصول على الأخبار من مصادرها المختلفة سواء من وكالات الأنباء (العالمية أو المحلية) والمراسلين الخارجيين، والمندوبين الداخليين ومحطات الراديو والتلفزيون ومواقع الانترنت وغيرها من مصادر يتم اختيار الأخبار والوقائع التي ستشكل مادة للبرامج الإخبارية. وبطبيعة الحال فإن تشكيل هذه المادة في هيئة نشرة إخبارية أو موجز أو تحليل أو تعليق أو برنامج إخباري خاص أو غير ذلك من الأشكال البرمجية الإخبارية يتطلب من الكاتب الإذاعي أو التلفزيوني مراعاة بعض الشروط والقواعد العامة إضافة إلى قواعد وشروط أخرى تلائم كل شكل من الأشكال البرمجية المشار إليها.

● قواعد عامة عند كتابة البرامج الإخبارية :

ليس هناك من شك فى أن مراعاة الدقة والوضوح والإيجاز والأمانة والموضوعية والكمال والسرعة تعد من أهم ما ينبغى على الكاتب الإذاعى والتلفزيونى الالتزام به، وفيما يلى نوضح ذلك:

١ - الدقة :

يقصد بالدقة أن يكون مضمون ما يذاع يمثل جوهر الحقيقة وما حدث بالضبط دون إضافة أو تعديل ولذلك فإن أول ما يلتزم به الكاتب الإذاعى والتلفزيونى هو مراعاة الدقة فى اختيار مادته والتأكد من صدقها ومطابقتها للواقع " فمن أبرز الصفات التى لابد أن يتصف بها المحرر (عند كتابة الأخبار مثلاً) هو الدقة والأمانة فى عمله فهذه الدقة والأمانة قد يشوبها بعض الشئ عندما يلجأ إلى تلوين الخبر من خلال تحريره وصياغته أو إضافة ما يرى من آراء شخصية قد تخرج الخبر عن مضمونه وتنحرف به عن مغزاه " (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٢٣٦). إن الدقة تعنى إذن:

١ - التحقق من صدق الوقائع والتأكد من مصادرها.

٢ - الأمانة فى العرض والفصل التام بين الرأى والخبر.

ومن الحقائق المسلم بها أن مستمع الراديو أو مشاهد التلفزيون إذا ما أحس أن ما يستمع إليه أو يشاهده يفتقد إلى الدقة فإن أول ما تخسره محطة الإذاعة أو التلفزيون هو المصداقية عند الجمهور، فافتقاد الدقة يعنى أن مضمون ما يذاع قد يكون دعاية موجهة أو تزيفاً للواقع.

٢ - الكمال :

" يقصد بالتكامل أو الكمال أن يتضمن الخبر ما اصطلاح على تسميته بالشقيقات الخمس وهي ماذا ؟ أين ؟ متى ؟ من ؟ كيف ؟ فعندما يجيب الخبر على هذه التساؤلات أو على أكبر عدد ممكن منها تزداد فرص اختياره ليقدّم ويذاع (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة في إنتاج البرامج الإذاعية، ص ٩٤). وعلى الكاتب الإذاعي أن يحرص على تكامل ما يقدمه للجمهور، فالجمهور يريد أن تقدم له معلومات كاملة وهو يتوقع أن تجيب البرامج الإخبارية على التساؤلات التي تدور في ذهنه حول الأحداث، فإذا ما أحس أن المعلومات المقدمة ناقصة أو غير تفصيلية فإنه يبحث عن مصادر أخرى تكمل له هذا النقص.

٣ - الإيجاز :

إن حرص الكاتب على الإيجاز في صياغته للخبر أو التحقيق أو التقرير وغير ذلك من أشكال برامجية إخبارية لا يتناقض مع لكمال. والإيجاز هو أن يتجنب الكاتب التطويل حتى لا يمل الجمهور كما يتجنب الاختصار الشديد حتى لا يُخل بالمضمون.

٤ - الوضوح :

يقصد بالوضوح هنا الوضوح اللغوي إذ ينبغي للكاتب الإذاعي أو التلفزيوني أن تكون كلماته وعباراته واضحة مفهومة سليمة من حيث البناء اللغوي فلا يدخل في تركيبها كلمات غريبة أو غير مفهومة وهي واضحة بحيث تصل إلى الجمهور بسلاسة دونما تعقيد أو بذل جهد لفهمها والتمعن فيها، ففي حالة الراديو فإن الكلمات البسيطة هي التي تصل للمستمع ولا تشتت انتباهه، وفي حالة التلفزيون فإن الوضوح يعتمد على الصورة إضافة للكلمة فالكلمات لا يفترض أن تصف ما يراه المشاهد من صور أمامه بل تعطى معلومة إضافية وتفصيلاً مكمل للصورة.

٥ - السرعة :

يعد عامل السرعة عنصراً مهماً في نشرات الأخبار بصفة عامة وهو عنصراً لا غنى عنه في موجز الأنباء أو التحليل والتعليق والتقرير الإخباري كذلك. فلا قيمة في معلومة أو خبر يتسم بالدقة والكمال والإيجاز والوضوح إذا لم يتم صياغته وبثه بالسرعة المطلوبة. وفي عصرنا الحالي تتنافس محطات الراديو والتلفزيون على إذاعة البرامج الإخبارية بسرعة فما يُعرف بالسبق الإخباري الذي كان يحدده قديماً ساعة أو ساعات أصبح اليوم يحدد من خلال دقائق أو ثوان تسبق بها محطة غيرها من المحطات.

وكثير من التحليلات الإخبارية والتعليقات والتحقيقات تحتاج إلى أن تُعد إعداداً جيداً ومكتملاً ودقيقاً وبسرعة تسمح لها بأن تدافع لتواكب الأحداث وتكون متزامنة معها.

إن العناصر أو القواعد السابقة هي قواعد عامة تصلح لأي شكل من أشكال البرامج الإخبارية، غير أن هناك من ناحية أخرى مجموعة قواعد أخرى تناسب كل شكل برامجي من برامج الأخبار ومن ذلك النشرة الإخبارية التي تتطلب مجموعة شروط عند صياغتها وتحريرها نشير إليها كما يلي:

- إن الخبر الإذاعي (سواء في الراديو أو التلفزيون) عادة ما تتم صياغته بطريقة الهرم المقلوب **Inverted Pyramid** وهي طريقة تعني أن نبدأ الخبر بأهم ما فيه فُكُتَبَ أهم واقعة أولاً يليها الوقائع المهمة فالنفاصيل الأقل أهمية وهكذا، وهذه الطريقة يمكن تمثيلها بالرسم التالي (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة في إنتاج

البرامج الإذاعية، ص ٩٥).



ومهما كانت طريقة صياغة الأخبار فإن الخبر الذي يكتب لنشرة الأخبار الإذاعية والتلفزيونية يجب أن يحتوى على العناصر التالية: (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٢٤٢، ٢٤٣)

١ - الجملة الافتتاحية: وهى تشكل عدة أسطر أو مقاطع وتكون إجمالية تشتمل على مضمون الخبر بشكل كافٍ وهى تسمى **the lead story**.

٢ - صلب الخبر: أى القصة الإخبارية ذاتها **the body** وهذه بالطبع مطلوبة وتفصيلها الجديدة ضرورية ليقف المستمع أو المشاهد على آخر الأحداث والتطورات.

٣ - الجملة الختامية للخبر **The warp up**: وهذه الجملة الختامية تختلف فى خبر ما عنها فى خبر آخر حسب أهمية الخبر ذاته.

إن المثال على ذلك إذا ما أردنا أن نكتب خبراً حول "تسونامى" أو الدمار الذى أحدثته الهزات الأرضية والمد البحرى الذى أصاب بعض الدول الآسيوية مثل سيريلانكا

وتايلاند وأندونيسيا والهند) فى نهاية عام ٢٠٠٤م، فإن مقدمة الخبر تشمل واقعة الدمار وتوقيتها وعدد الضحايا (مبدئياً) ... ثم يأتى جسم الخبر ليوضح ظروف ما حدث وموقف السلطات فى المناطق المذكورة وأسباب ما حدث وعمليات الإنقاذ، أما الخاتمة فتذكر مثلاً احتمالات تطور الأحداث أو امتداد آثار الكارثة لمناطق أخرى وهى تعطى تلميحاً بأنه سيتم تغطية ما يستجد من تطورات أولاً بأول.

وهناك مجموعة قواعد تتبع سواء عند صياغة موجز أو ملخص الخبر أو مقدمته أو جسم الخبر ثم خاتمته " فعند صياغة عنوان الخبر (أو الموجز الذى يأتى فى بداية النشرة) يجب أن يكون فى صورة جملة أو جمل كاملة المعنى فالعنوان الموجز يستخدم لهدف أساسى هو جذب انتباه المستمع (أو المشاهد) إلى القصة الخبرية أما مقدمة الخبر فهى الفقرة الأولى منه فهناك أنواع من المقدمات منها المقدمة التقليدية أو الشائعة التى تركز على أهم جزئية فى القصة الخبرية وهناك مقدمة الزاوية Angle lead وهى تتبع غالباً مع الأخبار الخفيفة أو الأحداث غير المروعة وهى تعبر عن وجهة نظر أو رؤية معينة، وقد تصاغ المقدمة فى صورة تساؤل، وهناك المقدمة الشاملة وتستخدم فى القصة الإخبارية المعقدة أو المركبة، أما صياغة جسم الخبر فإنها تستند إلى إقامة العلاقات بين الأحداث المتضمنة فى القصة الخبرية، والربط بينها وهى تقوم على التزام المحرر بمجموعة أسس منها الاستناد إلى المعلومات والحقائق المدعمة للأحداث وإلا كان الخبر مجرد آراء وانطباعات ... وهكذا. (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة فى إنتاج البرامج الإذاعية، ص ٩٩).

وإجمالاً فقد استقر رأى العاملين فى تحرير الأخبار على بعض الأصول اللازمة لتحرير الخبر ومنها ما يلى: (يوسف مرزوق، المدخل إلى حرفة الفن الإذاعى، ص ص ١٢٩ - ١٣١).

١ - أحذف من نصف الخبر الكلمات الدالة على التاريخ مثل

اليوم أو أمس ما لم يكن اللفظ الدال على التاريخ ضرورياً للخبر.

٢ - احذف من أسماء الأعلام الاسم الأول الشخصى وكذلك حروف الاختصار مثل كلمات " البانديت جواهر لال " فى اسم " البانديت جواهر لال نهرو ".

٣ - احذف الجمل الاعتراضية ومعظم الصفات والظروف.

٤ - احذف عبارة الإسناد أو الرواية مثل صرح فلان أو علم أن ما لم يكن ذلك ضرورياً للخبر.

٥ - احذف الأسماء الصعبة للأشخاص المعروفين.

٦ - قم بتقريب الأرقام الكبيرة (مثلاً رقم ٤٧٣٥ يحول إلى ٥٠٠٠).

٧ - احذف التفاصيل فى صدر الخبر ولا تأخذ إلا الفكرة الأساسية واجعل صدر الخبر مختصراً وبسيطاً.

٨ - استعمل صيغة المضارع ما أمكن.

والأمثلة على ذلك كثيرة فى أسماء الأعلام تختصر كلمات (جورج دبليو من اسم جورج دبليو بوش) ويقال الاسم مباشرة، كما تحذف الأسماء الصعبة للأشخاص ويكتفى بمناصبهم مثلاً فلا يصح أن نقول مثلاً أعلن دنج شياو بنج بل الأفضل ذكر المنصب الذى تحتله الشخصية بدلاً من ذكر الأسماء الصعبة، وكذلك تحذف الجملة الاعتراضية فى عبارة مثل (يعقد اليوم اجتماع بين دول الأوبك - على خلفية الأحداث التى شهدتها سوق النفط مؤخراً - لمناقشة أحدث التطورات) ... الخ.

وهناك مجموعة أخرى من القواعد منها: عند استخدام الضمائر يجب أن يكون واضحاً - من خلال الأسلوب - ما

يعود عليه هذا الضمير بالتحديد، ويجب مراعاة قواعد النحو والصرف وكذلك قوة الأسلوب بحيث يكون قوياً معبراً بدقة ووضوح عن المعنى بعيداً عن الركاقة والألفاظ الفجة وأن تصاغ القصة الخبرية في صورة فقرات كل منها تعبر عن فكرة واحدة أو الأفكار الفرعية وثيقة الصلة بالفكرة الرئيسية التي تعبر عنها الفقرة مع سلاسة الربط والانتقال بين الفقرات (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة في إنتاج البرامج الإذاعية، ص ٩٧).

وعند كتابة التعليق الإخباري فإن هناك عدة اعتبارات يجب مراعاتها من بينها عدم التكلف، وبساطة اللفظ، واختيار الكلمات المناسبة، والاتجاه المباشر نحو الهدف الذي يتوخاه الكاتب من التعليق، فكاتب التعليق الناجح هو الذي ينهي تعليقه قبل أن يتمنى المستمع أو المشاهد أن ينتهي التعليق. وكثيراً ما يبدأ التعليق بسؤال أو قصة رمزية للتشويق وكذلك لا بد أن يتضمن التعليق الحقائق التي يستند عليها كاتبه في الدفاع عن رأيه كما لا بد أن ينتهي التعليق بالنتيجة التي يود الكاتب الوصول إليها وإقناع المستمعين والمشاهدين بها. والتعليق الجيد في كتابته هو الذي يتناول فكرة واحدة لا أكثر، كما يحتوى في مقدمته على الخبر الذي يُعالجه وفي الجزء الأول من التعليق يتم عرض الفكرة بصفة عامة مع ربطها بالخبر ربطاً مباشراً وبعد ذلك يتم عرض الجانب الأول من الفكرة وربطها بالفكرة العامة ثم يتم عرض الجوانب الأخرى من الفكرة في تسلسل منطقي ونقلات سريعة من التعميم إلى التخصيص ... ثم العودة إلى الخبر مرة أخرى لإفساح المجال أمام ختام التعليق مع مراعاة أن تكون النتائج المستخلصة مؤكدة ومؤيدة للافتراضات أو التساؤلات التي بدأ بها التعليق وذلك تحقيقاً للتكامل بين بداية التعليق ونهايته. (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتليفزيون، ص ٢٤٨).

أما فى حالتى التحقيقات الإخبارية أو ما أصطلح على تسميتها بتحقيقات الحدث فإن على الكاتب أن يراعى بعض المستلزمات عند كتابته وهى: (بركات عبد العزيز، الفن الإذاعى، ص ٣٣).

١ - الحيوية: ذلك أنه إذا كان التحقيق عبارة عن نقل لحدث عايشه الصحفى فلا بد للمستمع (أو المشاهد) أن يشعر من خلاله بالحياة النابضة فى كل لحظة من لحظات الحدث، ويكون ذلك من خلال دقة الوصف وصدق التعبير واستخدام الأسلوب الإخبارى فى الصياغة والحماس فى الأداء.

٢ - العرض المختصر: إن التطويل فى التحقيق مؤشر على كسل القائم بالتحقيق، كما أن الاسترسال أضعف من الاختصار فيه، ولإضفاء الحيوية والسرعة على التحقيق يتعين الاختصار واختيار الكلمات والعبارات التى تؤثر فى المستقبل مع تحاشى العموميات والجمل الطويلة التى تؤدى إلى ملل المستقبل.

٣ - الواقعية والالتزام بما هى ملموس: ويكون ذلك من خلال الوصف الدقيق لكل ما هو ملموس من الحدث بجوانبه وتفصيلاته الدقيقة ووصف المسميات بأسمائها بحيث يتم تقريب الحدث إلى المستقبل.

٤ - المعايشة: بمعنى إعطاء المستمع (أو المشاهد) انطباعاً بأن القائم بالتحقيق قد عايش الحدث واندمج فيه وتفاعل مع وقائعه فى مكانها وزمانها ثم ينقله إليه بأسلوب سهل مباشر كشاهد عايش هذا الحدث.

خاتمة :

عرضنا فى ذلك الفصل لمفهوم الخبر والتعريفات المتعددة له سواء من الناحية اللغوية أم التعريفات من وجهة النظر الليبرالية وتناولنا المفهوم العربى للخبر وجهود أساتذة

الصحافة فى تعريفه، كما تحدثنا عن المعايير التى يتم على أساسها اختيار الأخبار أو ما أُصطلح على تسميته بالقيم الخبرية مثل الحدائثة والقرب والضخامة والتوقيت والغرابة والصراع والإثارة والشهرة والأهمية وغير ذلك من عناصر. وتبين أن هناك أهمية متزايدة لبرامج الأخبار فى كل من الراديو والتلفزيون وأن هذه البرامج تأتى فى أشكال عدة مما يتطلب مراعاة مجموعة قواعد عند صياغتها وإعدادها فاشتمل الفصل على توضيح بعض هذه القواعد والمتطلبات.

ويأتى الفصل السادس من هذا الكتاب ليركز على نوعية أخرى من البرامج لا تقل فى أهميتها عن البرامج الإخبارية وهى برامج الحديث والحوار إذ لا تخلو محطة من محطات الإذاعة أو التلفزيون من المادة الكلامية أو الأنواع المختلفة من الحوار وسوف نعرض لهذه النوعية من البرامج من حيث مفهومها وإعدادها وتنفيذها فى الصفحات القادمة.

الفصل السادس

برامج الحديث والحوار

الفصل السادس

برامج الحديث والحوار

أولاً : الحديث المباشر

ثانياً برامج الحوار

:

١ مفهوم الحوار

-

٢ أنواع الحوار

-

أ - حوار الرأي

ب - حوار المعلومات

ج - حوار الشخصية

• أنواع أخرى من الحوار

ثالثاً إعداد برامج الحوار

:

١ - تحديد الموضوع

٢ - تحديد الهدف

٣ - القراءة والبحث في الموضوع

-

١٨٠

-

٤ - صياغة الأسئلة

٥ - اختيار الضيوف

رابعاً تنفيذ برامج الحوار وإنتاجها

:

١ - مذيع الحوار

٢ - موضوع الحوار

٣ - ضيف الحوار

مقدمة :

عرف الراديو منذ نشأته ما يُعرف بالحديث المباشر، كما لا تخلو قنوات التلفزيون من هذه النوعية من البرامج، وهى مادة برامجية تحظى باهتمام الجمهور إذا ما أحسن إعدادها وتنفيذها نظراً لأنها أقرب أشكال البرامج إلى الاتصال الشخصى الذى يشعر معه الجمهور بجو الألفة والمودة. كما وتحرص محطات الراديو وقنوات التلفزيون على إنتاج الحوار بأنواعه سواء جاء برنامجاً مستقلاً بذاته أم فقرة من أحد البرامج.

إن هذه النوعية من البرامج (برامج الحديث والحوار) هى عبارة عن مادة كلامية لذا فإن إعدادها يستلزم إتباع مجموعة من الخطوات تسهم فى نجاحها بين الجماهير. فاعتماد هذه البرامج على الكلمة وحدها يفرض ضرورة الانتقاء الجيد لموضوعاتها ومفرداتها ومقدميها. كما يفرض مراعاة بعض الشروط عند إنتاجها.

إن برامج الحوار ليست نوعاً واحداً. فهناك حوارات الرأى، وحوارات المعلومات، وحوارات الشخصية فضلاً عن الأنواع الأخرى من الحوار مثل برامج المناقشات والندوات وبرامج التلفزيون والمائدة المستديرة والبرامج الجماهيرية وغيرها. ويُجمع كثير من الإعلاميين وخبراء الاتصال على أن الإعداد الجيد للحديث المباشر وبرامج الحوار هو شرط أساسى لنجاحها سواء فى الراديو أم التلفزيون، فبدائية من تحديد الموضوع والهدف وجمع المعلومات والقراءة والبحث حول الموضوع وانتهاء بصياغة الأسئلة واختيار الضيوف

يبرز دور كل من المعد والمذيع أو القائم بالاتصال. فمهارة المعد وخبرته تبرز في انتقاؤه لأفضل الموضوعات وفي تحديده لأهدافه بدقة وصياغته لمحاوِر النقاش واختيار الضيوف المناسبين للموضوع ومهارة المذيع تبرز من خلال سماته المتمثلة في الثقة بالنفس والمظهر الملائم والدراية التامة بالأحداث ومهارة التحدث والإنصات الجيد. وهذه الموضوعات جميعها هي محور الفصل الحالي.

أولاً - الحديث المباشر :

يعد الحديث المباشر أقدم الأشكال البرمجية التي عرفت في محطات الراديو والتلفزيون في تقديم إنتاجها أو برامجها، وهو كشكل برامجي يحقق أكثر من هدف، كما يقوم بأكثر من وظيفة، فكثيراً ما نستمع إلى أحاديث مباشرة في الراديو كما نشاهدها على التلفزيون، فقد نستمع إلى تحليل إخباري أو تعليق، أو حديث ديني أو دعاء، أو تقديم لفيلم أو برنامج أو مسرحية، وقد نسمع ونشاهد وصفاً لأحد المباريات أو تعقيباً على أحداث مسلسل ونقداً له. وكلها أمثلة على الحديث المباشر في الراديو والتلفزيون. إن الحديث المباشر هو باختصار مادة كلامية يقدمها لنا شخص واحد (مذيع أو مذيعة) في الراديو أو التلفزيون، أو متخصص في مجال ما (رجل دين، عالم، رجل سياسة، إعلان ... الخ)، ومهما اختلف مضمون الحديث المباشر لا يخرج عن كونه كلمات منطوقة.

ويختلف الحديث المباشر في الراديو عن التلفزيون نظراً لاختلاف خصائص كل منهما " فالكلمة المنطوقة في الإذاعة لها مواصفات ومميزات تتميز بها، فهي تخاطب

الأذن لا العين، وهذا يفرض على كاتب الحديث الإذاعي أو المتحدث في الإذاعة أن يكون على وعى تام بطبيعة الوسيلة التي يستخدمها وطبيعة الجمهور الذي يخاطبه من خلال هذه الوسيلة “ (يوسف مرزوق، المدخل إلى حرفة الفن الإذاعي، ص ٨٣).

والحديث المباشر سواء في الإذاعة أو التلفزيون عبارة عن محادثة من طرف واحد. هو المتحدث الإذاعي أو المتحدث التلفزيوني وهي محادثة يلتقطها المستمع أو المشاهد من فم المتحدث بأذنيه، ولذا فإن على الكاتب للحديث أن يتفادى فيما يكتب كل ما يثير أى لبس للأذن، ولكي يتحقق هذا الهدف، فإن كتابة الحديث لابد وأن تكون في بساطة أو وضوح وباستخدام مفردات الكلمة المذاعة وما تتميز به من خصائص بحيث يفهم المستمع أو المشاهد ويدرك ما يتحدث فيه الكاتب من أول مرة. (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ١٩٢).

إن الحديث المباشر أقرب إلى الاتصال الشخصي يشعر من خلاله المستمع أو المشاهد بجو من المودة والألفة مع المذيع أو المتحدث، خاصة إذا ما أحسن التخطيط له وكتابته وتنفيذه بحيث يبدو تلقائياً دون تكلف، فكلما كان الحديث المباشر أقرب إلى الارتجال كان أقرب للجمهور.

وتحتاج كتابة الحديث المباشر إلى مهارة وقدرة على الإيجاز، فقد اتضح من خلال البحوث التي أجريت حول قدرة المستمعين والمشاهدين على متابعة حديث مباشر يذاع عليهم أن المدة الملائمة لذلك الحديث لا تزيد عن عشرة دقائق وأن المدة المثالية له تتراوح بين خمسة إلى عشرة دقائق، وإذا تجاوز الحديث هذه المدة أى زاد على عشرة دقائق يبدأ الملل يتسرب إلى الجمهور. (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٢٠٣).

وترتبط مدة الحديث وتحديد لها بسرعة قراءة الحديث من جانب المتحدث، فمتوسط القراءة الطبيعية لا يزيد عن سبعة أسطر فى الدقيقة الواحدة، وإن كان البعض يستطيع أن يتجاوز إلى ثمانية ولكن العُرف فى تحديد مدة الحديث هو سبعة أسطر فى الدقيقة وعلى أساس أن السطر يتضمن عشرة كلمات أى حوالى ٧٠ كلمة فى الدقيقة الواحدة، وعلى هذا فالحديث الذى مدته خمس دقائق يكتب فيما لا يزيد عن خمس وثلاثين سطرًا، أى حوالى ٣٥٠ كلمة، والحديث الذى مدته عشر دقائق يكتب فيما لا يزيد عن ٧٠ سطرًا وفى حدود ٧٠٠ كلمة (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٢٠).

وبالنسبة للمتحدث الإذاعى فإن أول شروط نجاح الحديث المباشر هو أن يكون صوته جيداً " فمن الطبيعى أن يكون الصوت الجيد جزءاً من المؤهلات الأساسية لشخص يحترف الاتصال بالجمهور عن طريق الكلام، ولذلك يجب أن يمتلك المذيع صوتاً جيداً يؤدى وظيفته على النحو الأكمل، وقدرة على الكلام بطريقة سليمة. ويرى بعض الأخصائيين فى علم الأصوات، أن كل البشر تقريباً يولدون ولهم أصوات جيدة. إلا أن البعض يهملها تماماً، والبعض الآخر يستخدمها بطريقة خاطئة، والقليل جداً منهم هو الذى يهتم بصوته. ثم يضيف هؤلاء: إن حنجرة الإنسان أشبه بالآلة الموسيقية، فكما كانت الآلة جيدة كلما كانت نغماتها قوية ذات لون خاص يوحى بالثقة. والمقصود هنا بالصوت الجيد هو الصوت القوى الواضح الذى ترتاح إليه الأذن والذى يخلو من العيوب أثناء عملية الكلام (النطق) ". (يحيى بسيونى، البدائل الإسلامية لمجالات الترويج المعاصرة، ص ٣٥٠).

وترتبط جودة الصوت ونطق الكلام وسلامة مخارج الألفاظ بسلامة الجهاز الصوتي والكلامى للشخص ومن العيوب الشائعة فى النطق إخراج الصوت أنفياً حاداً، أو أسنانياً مضغوطاً، وكذا تداخل الحروف وعدم وضوحها أو تحولها عن طبيعتها الصوتية فينطق حرف " القاف " كما يُنطق حرف " الكاف "، ويُنطق حرف " السين " كما ينطق حرف " الثاء " أو يتحول حرف " الراء " إلى " غاء " وهكذا. (يحيى بسيونى، البدائل الإسلامية لمجالات الترويج المعاصرة، ص ٣٥٠).

أما بالنسبة للمتحدث التلفزيونى فإن المظهر الجسمانى يعد شرطاً أساسياً يتحتم توفره بالنسبة لهم، وفى الواقع لا يصلح أن نحدد قسماً بعينها لوجه بشرى ونقول أن ذلك هو الوجه المناسب للظهور على شاشة التلفزيون، ويمكن القول بأن الوجه الذى يبدو مقبولاً ومحبيباً وأكثر وسامة وقبولاً لمشاهد ما قد يكون منفراً ومزعجاً ومرفوضاً من مشاهد آخر، وبينما تحرص بعض المحطات (العربية والأجنبية) على اختيار الوجوه التى توصف بأنها جميلة (خاصة الوجوه النسائية) وتفضلها ليعمل أصحابها كمذيعين ومقدمى برامج على شاشة التلفزيون، نرى وجهة نظر أخرى أكثر اعتدالاً ترى أن الجمال المبالغ فيه يتساوى تماماً مع القبح الواضح، لأن كليهما يمكن أن يكون سبباً فى تشتيت ذهن المشاهد أو انصرافه عن متابعة الرسالة الإعلامية. وفى الواقع تخضع تلك المقاييس أولاً وأخيراً لحسابات آلة التصوير التلفزيونية، ولذلك فإن الحكم الدقيق والصحيح على مدى صلاحية وجه من الوجوه أو عدم صلاحيته إنما يتم من خلال مشاهدة هذا

الوجه على الشاشة أى منقولاً بواسطة آلة التصوير التلفزيونى، فهناك العديد من الوجوه الجميلة فى الطبيعة تظهر على الشاشة فى صورة غير مقبولة تماماً والعكس صحيح أيضاً، ومعنى ذلك أن هناك وجوهاً صالحة للتصوير يطلق عليها الاصطلاح العلمى فوتوجينيك Photogenic وهى الوجوه التى تبدو مقبولة على الشاشة عندما يجرى تصويرها من أى زاوية أو اتجاه. (يحيى بسيونى، البدائل الإسلامية لمجالات الترويج المعاصرة، ص ص ٣٥٠، ٣٥١).

ثانياً - برامج الحوار :

١ - مفهوم الحوار :

تستخدم كلمة حوار فى الفن الإذاعى لكى تشير إلى أحد عناصر الدراما أى أنها تقابل هنا كلمة dialogue، كما تُستخدم كلمة حوار بمعنى مقابلة interview كقالب فنى للبرامج الإذاعية وهذا المعنى هو ما نقصده هنا، أى الحوار بمعنى محادثة ذات هدف. ومعنى أن الحوار هو محادثة conversation أى أن هناك شخصين (أو أكثر) فى موقف تواصل حول موضوع معين حيث يقوم القائم بالحوار interviewer بإجراء الحوار لهدف معين فى إطار الخدمة الإذاعية بوجه عام. (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة فى إنتاج البرامج الإذاعية، ص ١١١).

ويمكن تعريف الحوار الإذاعى بأنه " لقاء هادف بين المذيع والضيف حول موضوع معين يهتم الجمهور المستهدف، ويقوم هذا اللقاء على التفاعل المتبادل وفق المعايير الإذاعية، إن التفاعل المتبادل هنا يعنى أن الأمر لا

يقتصر على مجرد توجيه الأسئلة والحصول على الإجابة، وإنما يشمل كل أدوات التواصل بين المذيع والضيف سواء كانت هذه الأدوات لغة لفظية أم غير لفظية “ (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة ...، ص ١١٢).

ويمكن أن يُشكل الحوار برنامجاً مستقلاً في حد ذاته كما يمكن أن يقدم كجزء من برنامج إذاعي أو تلفزيوني، وفي هذه الحالة الأخيرة يمكن أن يكون الحوار مثلاً مفردة أساسية من مفردات التحقيق الإذاعي، أو فقرة من فقرات برنامج مجلة، أو مكوناً أساسياً من مكونات برامج المسابقات، غير أن ما يهمنا هنا هو الحوار بوصفه برنامجاً مستقلاً في حد ذاته، فالحوار هو أحد الأشكال اليرامجية التي تحظى باهتمام الجماهير وتفضيلاتها خاصة إذا ما أعد إعداداً جيداً وبمهارة أو حرفية وإذا ما قُدم بالشكل الملائم.

إن الحوار يمكن أن يصبح مادة حية تجتذب الجماهير ليس تمعوا إليه
أو يشاهدوه، كما أنه يمكن أن يكون مادة مملة ينصرف الجماهير عنها بسهولة ويتوقف ذلك كما قلنا على طريقة إعداده وتقديمه واختيار القائمين به.

٢ - أنواع الحوار :

هناك عدد من الأسس التي يمكن تصنيف الحوار على أساسها، فمن حيث الهدف ينقسم الحوار في الراديو والتلفزيون إلى ثلاثة أنواع هي: حوار الرأي، وحوار الشخصية، وحوار المعلومات. ومن حيث عدد الذين يُجرى معهم الحوار هناك: الحوار الفردي **individual interview** وفيه يجري المذيع الحوار مع ضيف واحد، والحوار الثنائي **bilateral interview** وفيه يتحاور المذيع مع اثنين من الضيوف وهذا الشكل يختلف عن الندوة (ومثال ذلك فإن حواراً أجرى مع شاب وخطيبته على الشاطئ يختلف عن ندوة أجراها المذيع مع اثنين من كبار

المتخصصين فى الشؤون السياسية عن الصراع العربى
الإسرائيلى). وهناك تصنيف على أساس طبيعة الموضوع
حيث ينقسم الحوار إلى نوعين: الأول هو الحوار البسيط
simple interview ويدور حول فكرة محددة أو زاوية صغيرة
عن الموضوع ويكون قصيراً فى مدته، والثانى حوار مركب
complex interview حيث يتطرق للموضوع من جوانبه
المختلفة ويظهر خلفياته وعناصره المختلفة وهو أطول من
حيث الفترة الزمنية. وهناك تصنيف على أساس الاستخدام
وأسلوب التقديم ومن ثم هناك: حوار مُسجل، وحوار حى،
وحوار مستقل (يمثل برنامج فى حد ذاته يذاع كحلقة برمجية
كاملة)، وحوار تابع يُقدم كجزء من برنامج إذاعى آخر.
وأخيراً هناك تصنيفات للحوار لا تستند على أساس واضح
فهناك ثلاثة أنواع هى: المقابلة فى الواقع، والمقابلة الرسمية،
والمقابلة الإخبارية. (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة ...،
ص ص ١١٢، ١١٣). وسوف نتبنى هنا تصنيف الحوار على
أساس الهدف منه وبالتالي سنتحدث عن ثلاثة أنواع على النحو
التالى :

أ - حوار الرأى Opinion Interview :

وهو نوع من الحوار يستهدف أساساً الحصول على
رأى الضيف فى قضية أو حدث أو موضوع معين، وقد يكون
هذا الضيف خبيراً فى مجاله أو مسئولاً حكومياً، أو رجل
شارع عادى، وقد يطول أو يقصر هذا الحوار بناء على
موضوعه وأهميته للجمهور (محمد مهنى، المدخل إلى
الراديو والتلفزيون، ص ٣٠). فهناك الكثير من الموضوعات
التي يحتاج المستمع أو المشاهد إلى معرفة رأى الخبراء أو
المسؤولين فيها، كما أن هناك كثير من الناس العاديين ممن
يكون لهم رأى جدير بأن يُذاع أو يبيث على محطة الإذاعة أو
التلفزيون. والواقع أن اختيار الضيف أو من سيتم إجراء
الحوار معه فى هذا النوع من البرامج ليس شرطاً أن يكون
من الأشخاص ذوى الحيثية أو المنصب أو الجاه " فهذا النوع

من الحوار يتم إعداده بقصد عرض أفكار بعض الناس وآرائهم في مسألة أو موضوع معين، ويستوى هنا أن يكون صاحب الرأي عالماً كبيراً أو فناناً أو أستاذاً جامعياً أو عابر طريق، بل الأغلب أن يكون رجل الشارع هو هدف هذا الحوار “ (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٢١٣).

وهناك بعض المعلومات التي تتطلب أن يكون الضيف فيها من المتخصصين (مثال ذلك أن يتم إجراء حوار للرأي مع متخصص في شئون الشرق الأوسط حول رأيه في مسار المفاوضات بين الفلسطينيين والإسرائيليين حول تطبيق ما يسمى بخارطة الطريق، أو أن يتم استطلاع رأي أحد منتجي السينما الكبار حول أزمة صناعة السينما في مصر، غير أن من أكثر أشكال حوار الرأي جذباً للجمهور هي تلك التي تتفاعل مع هموم المواطنين ومشكلات حياتهم اليومية، فالسعى نحو معرفة آراء الناس العاديين في مختلف القضايا والموضوعات التي تمس حياتهم المعيشية لا يتطلب أن يكون المتحدث خبيراً أو مسئولاً بل مواطناً عادياً غير أن لديه رأى في موضوع من الموضوعات.

ب - حوار المعلومات Information interview:

يقصد بهذا النوع من أنواع الحوار ذلك الذي يسعى إلى إعطاء معلومات معينة للناس في موضوع ما ربما لأهميته السياسية أو الاقتصادية أو الصحية أو غير ذلك من الموضوعات التي ترى الإذاعة أو التلفزيون أن من واجبهما إعطاؤها لجمهور المستمعين أو المشاهدين مساهمة منهما في الخدمة العامة (يوسف مرزوق، المدخل إلى حرفة الفن الإذاعي، ص ٩٠).

ومن الأمثلة على ذلك حوار مع متخصص في التغذية حول الغذاء الصحي وكيفية إعداده، حوار مع طبيب حول

طرق الوقاية من نزلات البرد فى الشتاء، حوار مع مسئول فى الصندوق الاجتماعى حول كيفية الحصول على قرض لتمويل أحد المشروعات الصغيرة، حوار مع مسئول بالهلال الأحمر حول طرق وأساليب الإسعافات الأولية للمصابين والمرضى، وهكذا تتنوع الموضوعات التى تصلح لكى تكون مادة لإجراء حديث يزود المستمعين والمشاهدين بالمعلومات حوله.

وواضح أن الموضوعات التى يتناولها هذا النوع من الحوار تصلح جميعها لأن تكون فى شكل الحديث المباشر، ومع ذلك فكثيراً ما يفضل تقديمها فى شكل حوار، ضماناً لمزيد من الحيوية، والإقبال على الاستماع إليها أو مشاهدتها فالحوار بطبيعته أكثر جاذبية من الحديث المباشر، نظراً لاعتماده على أكثر من صوت، والتلقائية التى تظهر فيه، ونظراً لأنه يثير أو يجب أن يثير الكثير من الأسئلة التى تراود ذهن المستمع أو المشاهد بشأن الموضوع المطروح (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٢١٤).

إن حوار المعلومات يحظى بنسب استماع أو مشاهدة مرتفعة خاصة إذا ما كان موضوعه شيقاً ومعد إعداداً جيداً ويذاع أو يبث فى توقيت ملائم. فلاشك أن حواراً مع أحد المسؤولين أو المنظمين لمعرض القاهرة الدولى للكتاب مثلاً حول الجديد فى المعرض هذا العام وقاعات العرض الجديدة التى أضيفت أو تزويد الجمهور بمعلومات دقيقة حول أماكن دور العرض وأهم الناشرين والخدمات التى يمكن أن يحصلوا عليها وأماكنها يكون مهماً للغاية قبل افتتاح المعرض للجمهور

أو أثنائه. كما أن حديث مع مسئول بوزارة التعليم أو الصحة حول ما أذيع عن حدوث حالات إعياء وتسمم لدى التلاميذ بالمدارس بعد تناولهم للوجبات الموزعة عليهم سوف يحظى باهتمام الجمهور (لاستيضاح الأمر وطمأنة أولياء الأمور مثلاً) والمهم هو أن يكون هدف هذا النوع من الحوار هو تزويد الجماهير بالمعلومات الصحيحة والدقيقة أو الجديدة بالنسبة لهم.

ج - حوار الشخصية Personality interview:

يهدف هذا النوع من أنواع الحوار إلى تقديم شخصية معينة لجمهور المستمعين أو المشاهدين تثير انتباههم بشكل أو بآخر. وغالباً ما تكون هذه الشخصية قد سُلطت عليها الأضواء من خلال إنجازات أو حدث هام (محمد مهني، المدخل إلى الراديو والتلفزيون، ص ٣٠).

فهذه الشخصيات إما أن تكون معروفة لدى الجماهير من قبل وبشكل ثابت كرجال السياسة أو الفن أو الرياضة، وإما أن تكون شخصية عادية ولكنها أثارت انتباه الناس لمناسبة حادث معين كالفوز في بطولة رياضية كبرى، أو الاشتراك في جناية كبرى، أو تحقيق عمل خارق أو ما إلى ذلك ... وقد تكون هذه الشخصية شخصية عادية بل ومغمورة تماماً ولكنها تحمل شئ من الطرافة نظراً للهجة التي يستخدمها الشخص في حديثه، أو الذكريات الطريفة التي يختزنها أو اللباقة الشديدة في الكلام أو الذكاء الخارق ... الخ (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٢١٥).

إن حوار الشخصية يهدف إلى كشف جوانب الشخصية

التي يقدمها وخبراتها وتجاربها ويمكن أن يكون ذلك بهدف تقديمها كقدوة يُحتذى بها. لذا يتطلب هذا الحوار التحضير الجيد للمقابلة بجمع المعلومات حول شخصية الضيف " كما يمكن إجراء بعض المقابلات الهامشية مع أشخاص آخرين متصلين بهذه الشخصية لتوضيح ظروفها وخلفياتها على أن تسير هذه اللقاءات الهامشية في إطار حوار الشخصية الأساسية " (محمد مهني، ص ٣١).

ويمكن لحوار الشخصية أن يكشف عن جوانب في شخصية الضيف لم تكن معروفة لدى الجمهور ويرغب في معرفتها، ومثال ذلك أن الشخصيات الشهيرة من رجال السياسة أو الأدب أو العلم من الممكن تناولهم في أحاديث شخصية لا تركز على أسباب نبوغهم أو شهرتهم أو أعمالهم أو إنجازاتهم بل تركز على الجوانب الإنسانية في حياتهم ومثال ذلك أن يجري حوار مع رجل سياسة حول حياته، علاقته بأطفاله، هواياته، أنشطة حياته اليومية، وهكذا يمكن للحوار أن يتناول موضوعات لا يعرف الجمهور عنها شيئاً وتمثل مادة شيقة بالنسبة له.

● أنواع أخرى من الحوار :

إن برامج الحوار لا تقتصر على هذه الأشكال الثلاثة (حوار الرأي، وحوار المعلومات، وحوار الشخصية)، فمن الملاحظ أن الحوار الواحد قد يشتمل على عناصر من هذه الأشكال الثلاثة، فالحوار قد يكون حوار للرأي والمعلومات في آن واحد، كما قد يكون حوار حول شخصية للتعريف بجوانبها وأبعادها والكشف عن آرائها وما تعرفه من معلومات جديدة حول حدث من الأحداث أو واقعة من الوقائع، ومن ثم فإن الفصل بين هذه الأشكال هو لغرض الفهم فقط،

فالحدود بين أنواع الحوار ليست قاطعة أو حاسمة.

وهناك عدة أشكال أخرى لبرامج الحوار من بينها المناقشات والندوات، وبرامج التليفون، والبرامج الجماهيرية وغيرها وهو ما نوضحه فى الآتى:

١ - برامج المناقشات والندوات :

يقصد ببرامج المناقشات والندوات " البرامج التى يلتقى فيها أكثر من شخص فى وقت واحد لبحث موضوع معين إما من وجهات نظر مختلفة ... وإما من وجهات نظر متعددة، بمعنى أن الموضوع الذى يدور حوله البرنامج إما أن يكون موضوعاً تختلف حوله الآراء فتعرض فى البرامج متقابلة وجهاً لوجه يحاول كل طرف أن يُقنع الطرف الآخر بوجهة نظره ... وإما أن يكون الموضوع له عدة جوانب فيعرض أحد المشتركين جانباً من الموضوع يُكمّله الآخر دون اختلاف فى وجهات النظر (سعد لبيب، دراسات فى الفنون الإذاعية، ص ٥٩).

ورغم أن كلمة (المناقشة) قد يُقصد بها اختلاف وجهات النظر، وأن كلمة الندوة قد يُقصد بها تعدد جوانب الموضوع دون خلاف إلا أننا فى البلدان العربية نستخدم الكلمتين بمعنى واحد ونطلقه على النوعين معاً. ويلاحظ أن الأهداف التى تسعى إليها برامج الندوات يمكن إجمالها على النحو التالى (سعد لبيب، دراسات فى الفنون الإذاعية، ص ١٥٩، ١٦٠).

أ - بحث الندوة على مزيد من التفكير فى الموضوع الذى عالجه.

ب- محاولة الوصول إلى حل فى الموضوع المختلف عليه.

ج - إلقاء الضوء أمام المواطنين جميعاً على المشكلات التى

تتعلق بحياتهم وعرضها من وجهات النظر المختلفة
تمهيداً لتكوين رأى عام حولها.

د - إيصال الحقائق والمعلومات إلى الناس بطريقة طبيعية
سهلة بعيدة عن الملل الذى يضطرهم إليه الحديث
المباشر.

٢ - برامج التلفون Phone - in - Programmes :

من بين برامج الحوار، الحوار على التلفون، ويكاد
يكون هذا الشكل البرامجى formate من خصوصيات
الراديو، وإن كنا نجد بعض المحطات التلفزيونية قد اقتبست
هذا الشكل من الراديو. والراديو فى مصر عرف هذا الشكل
البرامجى منذ سنوات طويلة، فهناك برنامج فى إذاعة وسط
الدلتا المحلية يحل المشكلات على التلفون، وهناك برامج مثل
مسئول على التلفون (عبد المجيد شكرى، تكنولوجيا
الاتصال: إنتاج البرامج فى الراديو التلفزيون، ص ٩٨)
والأمثلة على البرامج من هذا النوع كثيرة ومتنوعة.

٣ - برامج المائدة المستديرة :

ويقوم هذا الشكل من البرامج فى جوهره على مناقشة
جدلية بين عدد محدود من الأشخاص (من ٣ - ٥ أشخاص)
حول موضوع معين. فالمشتركون فى الندوة يتحدثون
ويستمعون إلى آراء بعضهم البعض ويعيدون آرائهم
وملاحظاتهم وفقاً للحقائق والآراء التى يعرضها كل منهم
فتكون المناقشة حية فعالة. ويتم من خلالها إثارة تفكير
الجمهور ولا يعنى هذا أن تتسم المناقشة بالصرامة التامة
وإنما يعنى أن يكون موضوع المناقشة له أهميته ومغزاه

وليس هناك ما يمنع من إضفاء بعض اللمسات المرححة من حين لآخر تحقيقاً لعنصر التشويق (سهير جاد، عبد العزيز شرف، البرامج التلفزيونية والإعلام الثقافى، ص ١٠٩).

٤ - البرامج الجماهيرية :

وهى تقوم على إشراك جماهير المشاهدين والمستمعين فى البرنامج وذلك من خلال تواجد مجموعة منهم داخل الاستوديو أو اشتراكهم من المنازل فى الإجابة على الأسئلة أو المداخلات والتعليقات على المناقشات الدائرة بين الضيوف.

٥ - برامج تتخذ شكل محاكمة :

وهى شكل من أشكال البرامج التلفزيونية يعتمد على شكل المحكمة العادية بما فيها من قضاة ومستشارين ومحامين وشهود إثبات وشهود نفى ومدعى عام ... ويعتمد هذا الشكل من البرامج التلفزيونية على الديكور بحيث تهيأ أرض الاستوديو لتكون فى شكل المحكمة بمقاعد الجمهور ومنصة القضاة وقفص الاتهام ومكان ترافع المحامين وما إلى ذلك (سهير جاد، عبد العزيز شرف، البرامج التلفزيونية والإعلام الثقافى، ص ١٠٧).

ثالثاً - إعداد برامج الحوار :

إن الإعداد الجيد لبرامج الحوار هو شرط أساسى لنجاحها سواء فى الراديو أو التلفزيون، فعلى كاتب أو معد برامج الحوار أن يكون على دراية وخبرة واسعة بإمكانات الراديو والتلفزيون وخصائصهما وعلى قدر من الثقافة والمعرفة تمكنه من الإعداد الجيد للحوار أياً كان نوعه سواء

من حيث انتقاء الموضوع أو اختيار الضيوف أو نوعية الأسئلة والقضايا التي سيطرح عليهم. ولذلك هناك مجموعة خطوات تساعد على الإعداد الجيد للحوار:

١ - تحديد الموضوع :

هناك آلاف الموضوعات التي تصلح لأن تكون موضوعاً لبرامج الحوار غير أن مهارة المُعد وخبرته تبرز في انتقاؤه للأفضل منها والأكثر أهمية سواء من وجهة نظره أم من وجهة نظر الجمهور والمجتمع، أو من وجهة نظر الوسيلة التي يعمل بها وسياستها، فالقدرة على انتقاء موضوع جيد هي أول خطوات النجاح، فالموضوع يمكن أن يكون حدثاً أو شخصية أو مشكلة من المشكلات أو قضية مطروحة للمناقشة (سياسية - اقتصادية - فنية - دينية - ثقافية ... الخ).

ويحصل المُعد على الأفكار والموضوعات التي تصلح لبرامج الحوار من خلال تفاعله مع واقعه الاجتماعي أو بيئته المحيطة به، وتفاعلاته مع الآخرين، وقراءاته، وتجاربه الشخصية، ومتابعته للأحداث.

٢ - تحديد الهدف :

إن وضوح الهدف في ذهن مُعد برامج الحوار هو ثاني الخطوات في الإعداد الجيد له، إذ ينبغي أن يحدد هل يسعى من برنامجه وحواراته أن يُعلم الجمهور بأشياء جديدة أو وقائع غائبة عنهم أي أن تركيز الحوار هو على المعلومات أم أنه يريد كشف جوانب شخصية معينة، أم أنه يطرح مجموعة آراء وعلى الكاتب أن يسأل نفسه أولاً ما الأهداف التي يريد تحقيقها من الحوار وما هو الجمهور المستهدف،

إن أى حوار يجب أن يكون له هدف رئيسى ومجموعة أهداف فرعية يسعى نحو تحقيقها. وإن عدم وضوح الهدف من الحوار يجعله مجرد ثثرة (ومجرد كلام) لا طائل من ورائه إلا شغل وقت الراديو والتلفزيون بما لا يفيد، فالحوار ليس هدفاً فى ذاته إذ دائماً ما يكون الحوار لهدف ما (إعلامى - تثقيفى - ترفيهى - سياسى ... الخ).

٣ - القراءة والبحث فى الموضوع :

حين يستقر المُعد على موضوع الحوار فإنه يشرع فى القراءة فيه والبحث عن المعلومات حوله وينبغى هنا أن يكون مُعد برامج الحوار ذو قراءة موسوعية فهو واسع الإطلاع، قارئ نهم، ليس هذا فقط بل إنه قادر على الحصول على المعلومة من أية مصدر فليست الكتب وحدها هى مصدر المعلومات حول أفكار البرامج. " فهو يبدأ فى القراءة حول الفكرة والبحث فيها من خلال الكتب والمطبوعات المختلفة، وكذلك من خلال التحدث مع الآخرين الذين يكون لهم صلة بالفكرة سواء بشكل مباشر أم غير مباشر فى حدود الوقت المتاح، ويدون معلوماته وملاحظاته بالصورة التى تساعده على استخدامها بسهولة فيما بعد سواء فى صياغة النصوص المكتوبة، أو فى إجراء الحوارات مع الشخصية المعنية " (بركات عبد العزيز، التحقيق الإذاعى بين النظرية والتطبيق، ص ٢٤).

٤ - صياغة الأسئلة :

بعد أن يحدد المعد موضوعه وأهدافه بدقة ويكون على إلمام تام بجوانبه يبدأ فى صياغة أسئلته التى ستشكل موضوع الحوار ومادته الرئيسية " ووظيفة الأسئلة فى الحوار الإذاعى

هى الحصول على المعلومات والآراء وكافة الاستجابات الضرورية لتحقيق الهدف من الحوار تمثيلاً مع هدف البرنامج وأهداف الإذاعة ومتطلبات الجمهور “ (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة فى إنتاج البرامج الإذاعية، ص ١٢٦). وصياغة الأسئلة لا تعنى أن البرنامج لن يخرج عن الأسئلة التى أعدت من قبل فكثيراً ما يؤدي الحوار إلى إثارة أسئلة جديدة تظهر فى موقف الحوار أثناء تنفيذ البرنامج. فالأسئلة هنا هى تصور مبدئى بالخطوط العريضة والموضوعات الرئيسية التى سيركز عليها الحوار. وهناك مجموعة شروط تراعى عند صياغة الأسئلة منها ما يلى:

- ١ - وضوح السؤال من حيث المعنى: ويتطلب ذلك دقة فى اختيار الألفاظ وصياغتها.
- ٢ - تجنب الأسئلة التى يجيب عليها الضيف إجابات مختصرة (بنعم أو بلا) وأن تكون هذه النوعية فى أضيق الحدود وكمدخل لأسئلة أخرى إذ ينبغى أن تكون الأسئلة من النوع الذى يحفز الضيف على الحديث.
- ٣ - تجنب الأسئلة الطويلة التى يستطرد فيها المذيع طويلاً فلا يعطى فرصة للضيف للتحدث.
- ٤ - تجنب الأسئلة التى تُربك الضيف أو تُخلجه إلا إذا كان ذلك هو المقصود من الحوار من أجل تلافى سلبيات معينة (مثل حوار مع مسئول حكومى حول التقصير فى أداء الإدارة التى يرأسها أو مشكلات لا تجد حلاً ومحاولة تلافى حدوث ذلك مستقبلاً).
- ٥ - تجنب الأسئلة التى توحى بالإجابة، أو تلك التى تقوم على افتراضات مسبقة (ومثال ذلك سؤال الضيف عن حدث أذيع فى نشرة الأخبار أمس أو عن واقعة لا يعلمها).
- ٦ - تجنب تكرار الأسئلة (إلا عند تهرب الضيف من الإجابة عليها يمكن طرح السؤال بصيغة أخرى خاصة إذا كان السؤال سيضيف جديداً أو يكشف عن جوانب مهمة فى الموضوع).

إن هذه الاعتبارات هي مجرد أمثلة على انتقاء الأسئلة وتجنب بعضها الآخر وهي ليست كل ما ينبغي على المُعد أن يراعيه، غير أنه وبصفة عامة يجب أن تكون الأسئلة مناسبة للضيف الذي يُجرى معه الحوار، وتكون مناسبة للموضوع، ومُرتبة بطريقة تثير التشويق عند المستمع أو المشاهد، كما تشجع الضيف على الإدلاء بما عنده في الحوار.

٥ - اختيار الضيوف :

إن ضيف الحوار هو الشخص الذي يتحاور معه المذيع حول موضوع معين، قد يكون هذا الشخص خبيراً أو مسئولاً تنفيذياً أو طالباً أو موظفاً أو عاملاً وقد يجمع الضيف بين أكثر من صفة (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة في إنتاج البرامج الإذاعية، ص ١٢١). وينبغي على المُعد أن يحدد من هم الأطراف أو الضيوف الذي سيجري معهم البرنامج فإذا كان مسئولاً لابد أن يتم التعرف عليه وعلى المنصب الذي يشغله بدقة وعن صلاحياته ومهامه ولا بأس من أن يحتفظ المُعد لنفسه بملفات يجمع فيها معلومات عن ضيوف سبق له أن قابلهم وأجرى معهم حوارات أو شخصيات مشهورة يود أن يُجرى معهم حواراً حول موضوع من الموضوعات، "إن المعرفة عن الضيف من مستلزمات البرنامج الحوارى الجيد، وهناك من يعتقد خطأ بأن هذه المعرفة تكون ضرورية فقط عندما يكون ضيف الحوار شخصية مهمة أو معروفة، فالواقع أن المعرفة بالضيف ضرورية فى كل الأحوال وإن اختلفت أساليب هذه المعرفة، فإذا كان ضيف الحوار عالماً مشهوراً أو أديباً معروفاً، أو أستاذاً غزير الإنتاج، يمكن للمذيع أن يعرف عنه من خلال قراءة مؤلفاته ومقابله معارفه بحيث يقف على إنجازاته ومساهماته وقدر من أخباره الاجتماعية مثلاً، أما إذا كان الضيف مواطناً عادياً فيمكن التعرف عليه مباشرة بحيث يعرف اسمه ومهنته وبعض ظروفه ... الخ، فالمعرفة بالضيف تسهل التفاعل أثناء الحوار وقد تضيف عليه

جواً من التفاهم والثراء “ (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة ...، ص ١٢١).

رابعاً - تنفيذ برامج الحوار وإنتاجها :

تأتى مرحلة تنفيذ البرنامج أو إنتاجه بعد مرحلة الإعداد، فبعد تحديد الموضوع، والهدف منه، والإحاطة بالأفكار والقضايا المرتبطة به، وصياغة الأسئلة ومحاور النقاش، واختيار الضيوف، لا يبقى إلا إخراج كل ذلك إلى حيز التنفيذ أى أن يتم إنتاج البرنامج فى الراديو أو التلفزيون.

” والمقصود بالإنتاج فى الراديو والتلفزيون هو تحويل الفكرة الخلاقة المصاغة فنياً على الورق على هيئة نص **scripted programme** أو شبه نص **semi-scripted programme** غير مسموع وغير مرئى والمخطط لها مسبقاً إلى مادة مسجلة على شريط تسجيل صوتى **audio** بالنسبة للراديو أو شريط فيديو **video** مغناطيسى بالنسبة للتلفزيون، بحيث تكون تلك المادة صالحة للبث **aired** طبقاً لمعايير محددة مقبولة ثقافياً وفنياً وسياسياً وأيديولوجياً، إنه باختصار شديد عبارة عن عملية تحويل الفكرة إلى مُنتج قابل للبث عن طريق الراديو أو التلفزيون (عبد المجيد شكرى، تكنولوجيا الاتصال: إنتاج البرامج فى الراديو والتلفزيون، ص ص ٤٦، ٤٧).

وتحتاج عملية تنفيذ برامج الحوار وإنتاجها إلى تضافر كل الجهود سواء تلك التى تسبق التنفيذ من تخطيط للبرنامج وتحديد خطوطه العامة وموضوعاته ومدى دوريته (يومية - أسبوعية - شهرى) وإعداد له، أو تلك التى تحدث أثناء التنفيذ وعند دخول الاستوديو بهدف تنفيذ هذا التخطيط العام. وبطبيعة الحال فإن كل شكل من الأشكال التى عرضنا لها (سواء الحديث المباشر، أم الحوار) يتطلب خطوات معينة أثناء التنفيذ حتى يكون المنتج النهائى مقبولاً من جانب الجمهور الذى يتلقاه محققاً للأهداف التى أنتج من أجلها.

إن الحوار سواء جاء من خلال الراديو أم التلفزيون يحتوى على مجموعة مكونات متداخلة ومتكاملة هي مذيع الحوار، وموضوع الحوار، والضيف أو ضيوف الحوار، والوسيلة التى يقدم من خلالها الحوار، وأخيراً الجمهور الذى يتلقى الحوار، وفى كل عنصر من هذه العناصر اعتبارات تراعى عند تنفيذ أو إنتاج برامج الحوار نشير إليها على النحو التالى :

١ - مذيع الحوار :

إن مذيع الحوار هو الشخص الذى يتولى إدارة الحوار مع الضيف، وسواء أكان المذيع هو من قام بإعداد موضوع الحوار أم كان مُنفذاً له، هناك مجموعة سمات ينبغى توافرها فيه منها:

أ - الثقة بالنفس:

فهى عامل رئيسى من عوامل نجاحه فى الحوار، فالشخص الذى يبدو أمام ضيوف البرامج مهتزاً أو غير واثق بنفسه يؤثر سلباً على جو الحوار وبالتالي على متابعة الجمهور له ولبرنامج.

ب - المظهر الملائم:

وتبدو أهمية ذلك فى مذيع التلفزيون وذلك لا يعنى عدم أهميتها بالنسبة للراديو، فالمذيع هو الشخص الذى يمثل وسيلة الاتصال التى يعمل بها كما أن مظهر الشخص يؤثر على ضيوفه وجمهوره " ولاشك أن المظهر الشخصى للمذيع أو المذيعه يعد أمراً له أهمية على شاشة التلفزيون والمقصود بالمظهر الشخصى أنه الشكل أو الصورة التى يبدو فيها أمام المشاهدين وترتبط هذه الصورة بما يرتديه من ملابس ومدى وضوح ملامحه واتساق شكله (مظهره) بشكل عام. إن مظهر المذيع يودى وظيفة مهمة فى رفع درجة الاقتناع والثقة به لدى المشاهد، فالمظهر الذى يمثل قدراً من الألفة للمشاهد ينبع من إحساسه بأنه أمام شخصية

عادية ومتوازنة ولا يتوافر ذلك إلا من خلال التزام المذيع بالبساطة والابتعاد عن كل ما هو شاذ وغريب في الملابس والمكياج وما يتعارض مع خواص الكاميرا أو يؤدي إلى عيوب وتشوهات في صورته “ (يحيى بسيوني، البدائل الإسلامية لمجالات الترويج المعاصرة، ص ٣٥٥).

ج - الدراية التامة بالأحداث:

وتعنى أن يكون المذيع مُلمّاً بالأحداث المعاصرة من قضايا ومشكلات اقتصادية وسياسية وثقافية في سياق مجتمعة أو المجتمعات الأخرى. وهو بمعنى آخر (إنسان ذو ثقافة) والمعرفة هي جزء من الثقافة، فمعرفة المذيع بما يدور حوله وقدرته على التقاط المعلومات وتفهمه لما يعايشه من أحداث ينعكس على إدارته للحوار.

د - المعرفة بموضوع الحوار:

ففي ضوء هذه المعرفة يتمكن المذيع من إدارة الحوار وتوجيه الأسئلة إلى الضيف والتفاعل معه، ولا يبدو أمام الضيف والجمهور بمظهر الجاهل الذي يفقد مصداقيته، ومن خلال المعرفة بالموضوع يتمكن المذيع من تحديد نقاط تركيز الحوار بما يخدم أهداف البرنامج ... كما يتمكن من أن يُضفي نوعاً من الإثارة والتشويق بما يُتيح الفرصة أمامه للبروز والتألق بحيث لا تبدو شخصيته منطفاة. ويُلاحظ أن بعض مقدمي برامج الحوار كثيراً ما يقعون في ثلاثة أخطاء بما يفضي بهم إلى نتائج سلبية في البرنامج الحوارى: (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة في إنتاج البرامج الإذاعية، ص ١٢٠)

١ - الخطأ الأول: إنه في بعض الأحيان يكون مذيع الحوار لديه المعرفة العميقة بالموضوع ويعمل على إظهار ذلك ليؤكد أنه أكثر علماً من الضيف بهذا الموضوع، وينسى فلسفة الحوار ويتمادى في التعليقات المطولة ويوجه الأسئلة ويُجيب على جزء منها غافلاً أنه استضاف المتحدث وأن الجمهور يريد أن يسمع هذا المتحدث في

المقام الأول، لا أن يسمع المذيع.

٢ - الخطأ الثانى: أن يكون المذيع لا يعرف شيئاً عن الموضوع فيصبح دوره قزمياً فى المحاوره ويكون الضيف هو القائد لمسيرة الحوار، وقد يتحدث فيما لا يهم الجمهور وينعدم التفاعل بما يضيفه من حرارة وجاذبية على الحوار ويكون الحوار جامداً مدموفاً بالعشوائية والتخبط.

٣ - الخطأ الثالث: هو المعرفة المشوهة العمياء بالموضوع بمعنى أن المذيع لا يجهد نفسه فى المعرفة الصحيحة المسبقة بالموضوع وإنما يحاول أن يعرف عنه بعض المعلومات من الضيف قبل أن يجرى الحوار. وأنه لأمر مؤسف أن بعض المذيعين يطلب من الضيف أن يحدد له النقاط التى " يجب " أن يتناولها الحوار.

هـ - مهارة التحدث:

ترتبط مهارة التحدث بوضوح الصوت (سواء فى المذيع أو المذيعة) وتبدو أهمية ذلك للراديو، إذ يشترط فى مذيعى الراديو خلوصهم من عيوب النطق، واعتدال أصواتهم، فهناك الكثير من الأصوات التى يألفها المستمع ويحبها وأخرى ينفر منها، كما تبرز أهمية ذلك فى التلفزيون، فالأصوات الشاذة ذات النبرة العالية ينفر منها المشاهدين أو المستمعين، والمهم هو أن يتصف صوت المذيع بالوضوح من حيث سلامة مخارج الألفاظ، ونبرة الصوت فلا يكون صوته حاداً أكثر من اللازم أو خافتاً بحيث يكاد يُسمع.

و - الإنصات الجيد :

إن الإنصات أكثر أهمية من مهارة التحدث، فليست مهمة المذيع أن يظل يتحدث طوال اللقاء، وكثيراً ما يقع المذيع فى أخطاء بسبب عدم إنصاته جيداً أو عدم تركيزه فيما

يقوله الضيف، فيكرر أسئلة سبق للضيف أن أجاب عليها أو يسأل أسئلة ليست لها علاقة بما كان يتحدث فيه الضيف أو ينتقل بالحوار فجأة إلى موضوع آخر قبل أن يكمل الضيف ما يقوله أو يستمر في مقاطعة الضيف أثناء حديثه أو يغفل نقاط مهمة أثارها الضيف كان يمكن أن يسأل عنها في حينها. وهكذا فإن التركيز الذهني من شأنه أن يمكن المذيع من التقاط الأفكار الأشد إثراء للموضوع الحوارى وأكثر إثارة للجمهور فى الوقت نفسه (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة ...، ص ١١٥).

٢ - موضوع الحوار :

بالنسبة لموضوع الحوار فإن كثير من الموضوعات تصلح لأن تكون مادة له، ولكن " كلما كان الموضوع قريباً من الحياة، ومن الواقع، ويهم أكبر قدر من المستمعين أو المشاهدين فإنه يجذبهم " (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٢١١). وبصفة عامة فإن الموضوعات التى ترتبط بالأحداث الجارية (سياسية، أو اقتصادية، أو ثقافية) تعد ذات أهمية وتصلح للحوار، ومثال ذلك:

- الموضوعات السياسية مثل الصراع بين العرب وإسرائيل، والإصلاح السياسى فى المنطقة، الصراع على السلطة والتنافس بين الأحزاب والصراعات المسلحة وقضايا المشاركة والديموقراطية، والمجتمع المدنى.
- الموضوعات الاقتصادية مثل التحولات الاقتصادية العالمية وانعكاساتها محلياً، المؤتمرات والندوات حول الموضوعات الاقتصادية، قضايا التنمية والتطور، وقضايا البطالة والتوظيف وسوق العمل، الاتفاقيات الاقتصادية مثل الجات.
- القضايا الثقافية مثل الأدب، والفن، واللغة، الدين وغير ذلك.
- القضايا الاجتماعية مثل هموم الحياة اليومية ومشكلات

الأسرة، والمرأة والطفل.

وهذه مجرد أمثلة على موضوعات تصلح للحوار غير أن ذلك لا يعنى أن يركز الحوار دائماً على الموضوعات الجادة فهناك بعض الحوارات الطريفة حول وقائع تتسم بالغرابة أو الطرافة خاصة إذا كان الهدف من الحوار هو التسلية وإمتاع المسرِّع
أو المشاهد، والمهم هو أن يتفق موضوع الحوار مع أهدافه وشخصياته.

٣ - ضيف الحوار :

ضيف الحوار هو الشخص أو الأشخاص الذين يجرى معهم الحوار، وهناك عدة اعتبارات تراعى عند اختيار ضيف الحوار منها مثلاً مدى خبرته وتخصصه فى الموضوع، مدى شهرته بالنسبة للجمهور، علاقته الوثيقة بالموضوع بحكم منصبه أو مسئولياته، مهاراته فى التحدث أو التعبير عن رأيه، ففى حوار المعلومات مثلاً ينبغى أن يكون لدى الضيف ما يقوله من معلومات وإلا فقد البرنامج هدفه، وفى حوار الرأى لابد أن يكون الضيف ممن لهم آراء ويستطيعون أن يعبروا عنها وهكذا.

وفى برامج المناقشات والندوات تنقسم وجهة النظر حول أسس اختيار المشتركين فى المناقشة بين الكتاب والمُعدين فبعضهم يفضل أن يختار المشتركين على أساس الخبرة والمعرفة بالموضوع الذى تدار حوله المناقشة بصرف النظر عن شهرتهم وجاذبيتهم لدى المستمعين، فهو يريد أن يصل إلى الحقيقة وحدها. والبعض يفضل اختيار المشتركين

فى المناقشة من ذوى الشهرة والجازبية والأسماء اللامعة بصرف النظر عن مدى خبرتهم فى الموضوع الذى يتناقشون فيه وهذا يريد اجتذاب أكبر قطاع من المستمعين لضمان نجاح المناقشة وإثارة الاهتمام بها وبموضوعها. والواقع أن اختيار المشاركين فى المناقشة أو الندوة يتوقف على ظروف الموضوع ومضمونه ووقت إذاعته والجمهور المستهدف منه والغاية المنشودة ... ولكن الأصل فى الاختيار هو ألا يكون هذا الاختيار على أساس الخبرة وحدها على حساب مقدرة الإقناع، أو على حساب الصوت أو الصورة، كما أن اختيار المشتركين فى المناقشة على أساس الشهرة والجازبية الخاصة يجب ألا يكون على حساب وجود علاقة بين الشخصيات وبين الموضوع وإلا انتهت المناقشة إلى نتائج تافهة تسئ إلى المعد وإلى المتحدث نفسه (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٢١٩).

وعند تنفيذ برامج المناقشات والندوات يتم إجراء تجارب صوتية لتحديد موقع كل مشترك فى الندوة من الميكروفون، وتجارب أخرى فى حالة التلفزيون لتحديد الوضع المناسب لكل مشترك من حيث التصوير والإضاءة، وبمجرد الوصول إلى هذا التحديد ينبه مدير الندوة جميع المشتركين إلى وجوب المحافظة على هذا الوضع بقدر الامكان أثناء المناقشة إذ أنه من العسير جداً على غرفة المراقبة متابعة درجة صوت المتحدث إذ أخذ يقترب ويبتعد عن الميكروفون فى حركات عصبية، وحتى لا يخرج - بالنسبة للتلفزيون - عن دائرة الإنارة ومجال رؤية الكاميرا (سعد لبيب، دراسات فى الفنون الإذاعية، ص ١٧٣).

وعلى مدير الندوة - فى حالة الإذاعة الصوتية - أن يجلس فى وضع يتيح له مشاهدة ما يجرى فى غرفة المراقبة

للتلقى تعليماتها، وأن ينادى المشتركين فى الندوة بأسمائهم وذلك على الأقل فى الجزء الأول من الندوة حتى يقترن الصوت بالاسم فى ذهن المستمع وإلا ضاعت معالم المناقشة، وعليه أن ينتهز كل فرصة مناسبة فى الجزء الأول من الندوة أيضاً لكي يكرر عنوان موضوع المناقشة ليضمن متابعتها من جانب المتلقى الذى فاتته متابعة الندوة من بدايتها. كما أن عليه أن يضمن اشتراك المتحدثين فيها على قدم المساواة تقريباً، فإذا صادف متحدثاً خجولاً كان عليه أن يجره إلى الكلام بتوجيه أسئلة مباشرة إليه، وإذا صادف متحدثاً يميل إلى احتكار الكلام فعليه أيضاً أن يتدخل بطريقة لينة لتحويل الكلمة إلى غيره من المتحدثين، وعليه أن يمنع المشتركين من التورط فى مناقشة المشكلات الفرعية التى تجد أثناء النقاش وتؤدي إلى إغفال الموضوع الأصلي بأن يعيدهم دائماً إلى الخطوط العريضة المحددة، وعليه ألا يفرض نظاماً صارماً للحديث وإلا منع بذلك المقاطعات والتدخل الطبيعى فى الحديث من جانب المشتركين فهو يسمح مثلاً بالملاحظات الشخصية فهى التى تقرب الندوة إلى النفوس وإذا وجد ما يدعو إلى الضحك فليضحك المشاركون بطريقة طبيعية وإذا قيل ما يدعو إلى التعليق فليسمح لهم بذلك. المهم أن يكون جو الندوة مليئاً بالآلفة ويقترب من الجو الطبيعى للمناقشات الودية (سعد لبيب، دراسات فى الفنون الإذاعية، ص ١٧٤).

خاتمة :

تناول ذلك الفصل برامج الحديث المباشر والحوار بأنواعه من حيث التعريف والخصائص وطريقة الإعداد والتنفيذ، وقد إتضح أن إنتاج هذه النوعية من البرامج يتطلب إعداداً جيداً لموضوعاتها وتحديدًا دقيقاً لأهدافها وشخصيات ضيوفها ومقدميها. ومن ثم برزت الحاجة إلى التمييز بين أنواع برامج الحوار وأشكالها المختلفة إذ أن كل نوع منها يتطلب إعداداً خاصاً ومراعاة مجموعة من القواعد

والإجراءات التى تسهم فى إخراجها على النحو الأمثل
وبالتالى نجاحها جماهيرياً.

وفى الفصل التالى سوف نعرض للدراما من حيث
المفهوم والنشأة والأنواع والقواعد التى تقوم عليها. فالبرامج
الدرامية هى نوع آخر من البرامج المحببة للجماهير وليس
لأنها فن من الفنون فقط بل لأن الإنسان بطبعه مُحب للمحاكاة
التي هى أصل الدراما.

الفصل السابع

الدراما

-
۲ ۱ ۲
-

الفصل السابع

الدراما

مقدمة

أولاً : مفهوم الدراما

١ الدراما فن

-

٢ الدراما محاكاة

-

٣ الدراما تنطوي على صراع

-

ثانياً خلفية تاريخية حول الدراما

:

١ الدراما في عصر الفراعنة

-

٢ الدراما في المسرح اليوناني

-

ثالثاً أنواع الدراما

:

-

٢١٣

-

١ التراجيديا

-

٢ الكوميديا

-

٣ الميلودراما

-

٤ الفارس

-

رابعاً قواعد البناء الدرامي

:

١ الفكرة

-

٢ الحبكة

-

٣ الصراع

-

٤ الحدث

-

خاتمة

-

-

مقدمة :

ارتبطت الدراما منذ نشأتها بالمسرح إذ لم تكن الفنون الأخرى قد عرفت طريقها وانتشرت، غير أن تاريخ الدراما يرتبط بتاريخ الإنسان ذاته. ذلك أن الدراما ما هي إلا محاكاة لأفعال الإنسان وتصرفاته فهي تصور الحياة وتحاكيها بل أن الدراما هي الإنسان عندما يرى نفسه على مسرح حياته.

وتنقسم الدراما إلى أنواع فهناك التراجيديات والكوميديات والميلودراما والفارس، كما تقوم على أسس وقواعد تتمثل في الفكرة والحبكة والصراع والحدث الدرامي وهي على تعدد أشكالها وقواعدها لا تخرج عن كونها فناً من الفنون الجماهيرية التي تعتمد أساساً على تصور الفنان أو الكاتب الدرامي لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أفعال أو أحداث.

والدراما منذ نشأتها تحاكي أفعال الناس وسلوكهم عن طريق الأداء التمثيلي ولكنها ليست محاكاة بمعنى تصوير الوقائع كما حدثت بالفعل فهي لا تنتقل عن الواقع نقلاً حرفياً بل أنها تتضمن تغييراً وإضافة وابتكار فليس هناك فن من الفنون - ومن ضمنها الدراما - يستطيع أن يكون فناً دون إبداع أو ابتكار أي أن الدراما ما هي إلا إعادة صياغة للواقع من وجهة نظر الفنان. وحول مفهوم الدراما وخلفيتها التاريخية وأنواعها وقواعدها تدور نقاط ذلك الفصل من فصول الكتاب.

أولاً - مفهوم الدراما :

كلمة دراما من الكلمات المألوفة التي نسمعها في حياتنا اليومية، وهي كلفظة ترتبط بمجموعة من المعاني التي تتبادر

إلى الذهن حين نسمعها أو ننطقها، فبعض الناس يقصد بالدراما الأفلام، والمسلسلات، والتمثيلات سواء جاءت من خلال الراديو أم التلفزيون والسينما، والبعض الآخر يستخدم كلمة دراما ليشير بها إلى أى حدث مؤثر وحزين فى الوقت ذاته. فهو يعنى بالدراما الأحداث المأساوية أو المفجعة التى تحتوى على شحنة انفعالية قوية. والواقع أن كلمة دراما وإن كانت تنطبق على الأفلام والمسلسلات فهى لا تعنى بالضرورة أحداثاً حزينة أو ما يندرج تحت مُسمى المأساة، فالدراما يمكن أيضاً أن تطلق على أحداث سعيدة أو ما يسمى بالملهاة.

فكلمة دراما **drama** هى كلمة مشتقة من الفعل اليونانى **drao** بمعنى يؤدى، فالدراما تعنى باليونانية الأداء ولاسيما الأداء التمثيلى (محمد السيد عبد الغنى، ألفاظ يونانية فى حياتنا الرومانية، ص ٢٧). إن أصل الكلمة هو ذلك الفعل اليونانى القديم " دراو " الذى يعنى الأداء أو الفعل، وقد انتقل اللفظ من اللغة اليونانية إلى جميع اللغات، ورغم أن الدراما فى اللغة اليونانية تعنى الفعل فإن استعمالها كعنوان لنوع معين من الفن جعلها أحد الكلمات التى يصعب تفسيرها أو شرحها فى بضع كلمات أو جُمْل (عدلى رضا، البناء الدرامى فى الراديو والتلفزيون، ص ٣٥).

ويُعد أرسطو أول من تناول مصطلح الدراما فى كتابه فن الشعر وأوضح أنه عبارة عن محاكاة لفعل بشرى وهذه المحاكاة هى غريزة فى الإنسان منذ طفولته ومن الأشياء التى تميزه عن الحيوان حيث يتلقى بها المعارف الأولى.

وإذا ما أردنا أن نُعرف مفهوم الدراما نجد أن قاموس

أكسفورد للمسرح أعطى للدراما تعريفين: الأول: اصطلاح يطلق على كل ما يكتب للمسرح. أما الثاني: فهو يطلق على أى موقف ينطوى على صراع ويتضمن حلاً لهذا الصراع (ماجدة مراد، شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التليفزيونية، ص ٩٥).

وفى قاموس المصطلحات الإعلامية يرى دكتور محمد فريد عزت أن الدراما تعنى ثلاثة أشياء: (محمد فريد عزت، قاموس المصطلحات الإعلامية، ص ١١٨)
الأول: مسرحية أو قصة أو رواية تمثيلية.
الثاني: الدراما هى الفن المسرحى.
الثالث: هى سلسلة أحداث تنطوى على تضارب بين قوى مختلفة.

وفى معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية يرى دكتور إبراهيم حماده أن لفظة دراما تعنى مدلولين: (إبراهيم حماده، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ١١٣)
١ - النص المستهدف عرضه فوق المسرح أياً كان جنسه أو مدرسته أو نوعية لغته، ويتقلد أدوار شخصياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل ونطق الكلام.
٢ - المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة أو الأسيفة والتي تعالج مشكلة هامة علاجاً مفعماً بالعواطف على ألا يؤدي إلى خلق إحساس فجيعى مأسوى.

ويرى عادل النادى أن الدراما تعنى أى عمل أو حدث سواء فى الحياة أو على خشبة المسرح، فإذا نظرنا إلى كلمة دراما على أساس

أنها عمل أو حركة أو حدث فهي محاكاة لأن المحاكاة تشتمل على العمل والحركة والحدث (عادل النادى، الفنون الدرامية، ص ١١).

ومن خلال التعريفات السابقة للدراما يمكن أن نستخلص مجموعة عناصر يشتمل عليها تعريف الدراما من بينها:

- ١ - إن الدراما هي فن من الفنون التي ترتبط بالمشرح.
- ٢ - إن الدراما هي نوع من المحاكاة لأفعال الإنسان وتصرفاته.
- ٣ - إن الدراما تحتوى على صراع.

١ - الدراما فن :

تنقسم الفنون إلى فئتين: فئة تشكيلية وهي الفنون الثابتة التي تشغل حيزاً في نطاق المكان مثل الرسم والنحت. وفئة ديناميكية وهي الفنون الحركية التي تجرى في مجال الزمن مثل الشعر والرقص والموسيقى والدراما. وتُعرف فنون الرقص والموسيقى والدراما بالفنون الجماهيرية أو الجماعية، فبينما نستطيع الاستمتاع بالقصة أو بقصيدة الشعر في خلوة نجد أن جوهر الموسيقى والرقص والدراما يعتمد اعتماداً أساسياً على وجود الجماهير (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٢٦٤).

إن الدراما هي فن من الفنون الجماهيرية فهي " شكل من أشكال الفن قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث " (عدلى رضا، البناء الدرامى فى الراديو والتلفزيون، ص ٣٥). أو هي " حكاية تصاغ في شكل حدثي لا سردي وفي كلام له خصائص معينة ويقدمها

ممثلون أمام جمهور “ (إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ١١٣)، فوجود الجمهور شرط أساسى فى الدراما.

ولقد ارتبطت الدراما بالمسرح منذ نشأتها حيث نشأت أول الأعمال الدرامية على خشبة المسرح إذ لم تكن الفنون الأخرى قد عرفت طريقها وانتشرت، ففي بلاد اليونان القديمة ارتبطت الدراما بالعقائد ونشأت التراجيديات (أحد أنواع الدراما)، وكان المسرح مكاناً مقدساً يدخله الناس بكل خشوع واحترام. ويرى مؤرخو المسرح أن بداياته ترجع إلى القرن الخامس قبل الميلاد، ففي بلاد الإغريق اتخذ هذا المسرح صورة قصص مستقاة من التاريخ الشعبى الأسطورى ثم تطور فاتخذ طابعاً إنسانياً خالصاً ورفيعاً كما تطور المسرح من مسرح صغير يتسع لثلاثة ممثلين فحسب إلى مسرح كبير يتسع لآلاف من المتفرجين وينحنى على هيئة حدوة الفرس حول منصة التمثيل، والمسرح كله منحوت فى الصخر على منحدر الجبل ويوجد على جانبيه جوقة موسيقية ترتل التراتيل الدينية وتعلق على حوادث الرواية وأشخاصها بين آونة وأخرى (هند قواص، المدخل إلى المسرح العربى، ص ٢٨).

٢ - الدراما محاكاة :

قال أرسطو فى كتابه فن الشعر (أن المحاكاة هى أصل الفن) أى أن كل الفنون إنما هى مظاهر للمحاكاة... وبالطبع ينطبق ذلك على الدراما. والمحاكاة هى مصدر المتعة للإنسان. فنحن نرى الأعمال الفنية بقدر كبير من المتعة التى تزداد كلما زادت قدرة الفنان على المحاكاة، والفنون جميعها - رغم ما بينها من اختلاف - تعطينا

عرضاً للحياة لا الحياة نفسها (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٢٦٥). إن الدراما هى محاكاة لأفعال الإنسان وتصرفاته فى شتى حالاته، وهى محاكاة هادفة، فالدراما تصور الحياة أو تحاكيها بهدف التأثير " فالمحاكاة معناها أن نعيد صياغة الواقع ونعدله لنصل به إلى الشكل الذى نخرج به عن الواقع الملموس إلى واقع فنى. إذن فالدراما هى الفن الذى يحاكي أفعال الناس وسلوكهم عن طريق الأداء التمثيلى سواء كان فى المسرح أو فى السينما أو فى التلفزيون أو الإذاعة، وهى التعبير الفنى عن فعل أو موقف إنسانى، إنها التعبير الفنى للسلوك البشرى، والمحاكاة كما عرفنا تكون المحتمل وهو ما يمكن أن يحدث لأن ما حدث أو يحدث هو من اختصاص المؤرخ أو كاتب الحادثة الصحفية لأنه يتناول الواقع ويصور الوقائع كما هى كما حدثت بالفعل وبذلك لا نكون بصدد المحاكاة الفنية. وقد قال أرسطو فى كتابه الطبيعية " إن كل فن وكل نظام تربوى يهدف إلى إكمال ما لم تكمله الطبيعة من وجهة نظر الفنان " ومعنى ذلك أن المحاكاة ليست نقلاً حرفياً ولا خلقاً من العدم بل نقلاً يتضمن تغييراً أو إضافة ممن قام به، ذلك لأن التقليد والنقل لا يعبران عن روح الابتكار أو التغيير أما المحاكاة فإنها تخرج بالأحداث عن معناها المألوف فى الحياة أى شكل فنى يحمل معنى الإبداع والابتكار ... أى أنه إعادة صياغة للواقع من وجهة نظر الفنان " (منير التونى، نظرية الدراما، مذكرات غير منشورة، ص ١٠، ١١)

٣ - الدراما تنطوى على صراع :

إن أى دراما لا تخلو من الصراع فهو جوهرها وبدونه لن تكون هناك دراما إطلاقاً، فالصراع لبها وحقيقتها ومن دونه لا تكون هنالك دراما، ويتجلى الصراع فى الأبطال ... والصراع على أنواع فقد يكون صراع الإنسان مع نفسه ومع

الآخرين، أو مع الأعراف والتقاليد والقوانين والمفاهيم، أو يكون صراع مع قوى غيبية أو مع قوى طبيعية كاسحة ومدمرة (منصور نعمان، فن كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون، ص ٤٨).

ونحن نعنى بالصراع هنا الصراع الدرامى الذى يختلف عن الصراع العادى، فالصراع الدرامى قد ينطوى على الرغبة فى كسر إرادة الآخر والتغلب عليه وهو صراع يرتبط بالدوافع وإرادة التنفيذ والأهداف كما أن طبيعته تختلف حتماً تبعاً لقوتها وتبعاً للوسائل المتاحة. والغرض منه هو إعادة التوازن أو تحقيق الهدف بأقصر وأسرع الطرق. والصراع الدرامى يجب أن يكون صراعاً ممكناً فليس من المقبول مثلاً أن نقدم رجلاً يخرج بمفرده لملاقاة جيش كبير ونسـمى ذلـك صراعاً درامياً، وليس شرطاً أن يدور الصراع دائماً بين إرادتين مثل إرادة إنسان ما - أو مجموعة من البشر - فى كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة أخرى، فهناك أنواع أخرى من الصراع الدرامى تكون فيها الإرادة من جانب واحد وهى أظهر ما تكون فى القصص التى تدور عن الكوارث حينما يصارع الملاحون عاصفة بحرية مثلاً فلهم إرادة ولاشك فى التغلب على العاصفة والنجاة من الموت، ولكن من التزيد أن نقول أن للعاصفة إرادة تريد كسر إرادة الملاحين، والكفاح هنا هو الكلمة الأنسب فى وصف ذلك الموقف وغيره مما ينطوى على إرادة واحدة ومثال ذلك الكفاح ضد الفقر، الكفاح ضد المرض (حسين حلمى، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، ص ص ٥٠، ٥١).

ثانياً - خلفية تاريخية حول الدراما :

ارتبطت الدراما منذ نشأتها بالإنسان، فبالإمكان أن نتتبع تاريخها منذ عصور ما قبل التاريخ حيث وُجد الإنسان البدائي " أو إنسان ما قبل التاريخ الذى كان يعيش فى صراع مستمر مع قوى الطبيعة من حوله وذلك من أجل الحصول على ضرورات حياته، وقد عُرف عن الإنسان البدائي أنه كان يهوى محاكاة الطبيعة فكان يقلد أصواتاً ما وحركات وإشارات شتى ليعبر عن انفعالاته المفرحة والمحزنة بطريقة غريزية ... إن المحاكاة أمر فطرى موجود فى الإنسان منذ الصغر والإنسان يختلف عن سائر الأحياء بأنه أكثرها محاكاة وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريقة المحاكاة (عادل النادى، الفنون الدرامية، ص ١٢).

كان على الإنسان البدائي أن يصارع الطبيعة من أجل البقاء ومن أجل أن يجد طعام يومه، فكان يخرج ليصطاد الحيوانات وعندما يعود بعد اغتنام فريسته فرحاً يبدأ فى محاكاة ما فعله مع الحيوان حتى اقتنصه وعاد به ظافراً بحركات صامتة تعبر عن طريقة صيده لهذا الحيوان، وفى هذه المحاكاة صورة مبسطة للدراما وهى بداية لنشأة الدراما (عادل النادى، الفنون الدرامية، ص ١٤).

ولقد ارتبطت الدراما كذلك بالطقوس الدينية للرجل البدائي حيث كانت تعبر عن الصراع بين الإنسان وقوى الطبيعة من حوله وتُعبّر عن الموت والحياة " فإذا كان الإنسان البدائي فى صراع مع قوى الطبيعة من حوله ... يصارع الليل والنهار، والصيف والشتاء، الخير

والشر، الحياة والموت، المطر والقحط، يصارع كل تلك العناصر التي تمثل له القوى المسيطرة على حياته، فإنه لجأ إلى الحركة والمحاكاة والتعبير عن رغباته بالرقص والتمثيل الإيحائي الصامت “ (عادل النادى، الفنون الدرامية، ص ١٤).

ونظراً لأن الدراما ارتبطت بالإنسان ذاته منذ نشأته الأولى، فقد تعددت الآراء حول نشأتها وإن كانت معظم الآراء تؤرخ للدراما منذ ظهور المسرح الإغريقى حيث وضع الإغريق أسس الدراما وقواعدها. إلا أن هناك آراء أخرى ترجع بتاريخ الدراما إلى أبعد من المسرح الإغريقى بقرون عديدة وتربط بين نشأة الدراما والمسرح الفرعونى.

١ - الدراما فى عصر الفراعنة :

أكد بعض المؤرخين أن الدراما كانت موجودة فى مصر فى الفترة ما بين سنة ٤٠٠٠ إلى سنة ٣٠٠٠ قبل الميلاد، وقد أوحى بهذا الرسوم الفرعونية التى جرى تفسيرها على أنها تمثل الكهنة وهم يرتدون أقنعة على شكل حيوانات يمثلون الآلهة ويقدمون عروضاً فى المقابر والمباني الملحقة بالأهرامات ... وهناك إتفاق عام بين الكثير من العلماء على أن ” مسرحية أيدوس “ العاطفية مثلت فعلاً فى مصر فى الفترة ما بين سنة ٣٠٠٠ إلى سنة ٢٠٠٠ قبل الميلاد، وهى تحكى قصة مقتل أوزوريس وبتر وتشيتت أعضاء جسمه ثم قيام إيزيس وحورس بتجميع هذه الأجزاء ثانية، وقد أشار هيرودوت المؤرخ الإغريقى إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية فى شبه عرض تمثيلى يستمد قصصه من بحث إيزيس عن أوزوريس (عدلى رضا، البناء الدرامى فى الراديو والتلفزيون، ص ٣٩).

ولقد ظل أمر المسرح الفرعونى غامضاً حتى تم الكشف

عن نصوص تمثيلية قديمة يقع بعضها فى أربعين مشهداً وتدور حوادثها حول إيزيس وأوزوريس وإينهما حورس وعدوهم ست إله الظلام. ويشير البعض إلى أن المسرح المصرى القديم لم يقف على عتبة المعبد بل خرج إلى الشعب وكان يقوم بالتمثيل فرق متجولة، وكان يشمل أيضاً بعض الرقص والغناء ثم قُضى على المسرح المصرى وانمحت معالمه فى مصر اليونانية والرومانية ولاسيما بعد ظهور المسيحية لاتصاله الوثيق بالوثنية (عدلى رضا، البناء الدرامى فى الراديو والتلفزيون، ص ص ٣٩، ٤٠).

٢ - الدراما فى المسرح اليونانى :

يعتبر المسرح اليونانى هو أصل الفكر الدرامى الأوروبى، فاليونان هم أول من أهتموا بالمسرح ووضعوا له نظاماً خاصاً وعنهم أخذ العالم هذا الفن. ولعل أقدم المسرحيات التى عرفها الأدب الغربى هى المسرحيات الإغريقية وكان نشأتها فى بلاد اليونان علاقة بعقائدهم. فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغير، فهناك جبال وتلال وكهوف وقمم عالية يغطيها الثلج وتصطدم بها السحب، وسفوح مخضرة وأنهار جارئة وبرد شديد فى بعض الجهات دافئ جميل على الشاطئ فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقدسوها وتملقوها بالقرابين والعبادة. وكان من آلهتهم التى قدسوها ديونيسوس أو باخوس إله النماء والخصب وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلتين إحداها فى أوائل الربيع وهو حفل حزين (عدلى رضا، البناء الدرامى فى الراديو

والتلفزيون، ص ٤١).

وهكذا كانت نشأة الدراما على علاقة وثيقة بديونيسوس Dionysus حيث كانت المسرحية لا تعرض إلا فى أعياده كطقس من طقوس عبادته، وكان من بين الأشكال الدرامية التى تعرض على المسرح التراجيديا والكوميديا (عدلى رضا، البناء الدرامى فى الراديو والتلفزيون، ص ٣٧).

واستمرت الدراما فى التطور عبر العصور التاريخية حتى ظهرت الدراما الحديثة بأشكالها المعروفة اليوم والتى يمكن أن نقسمها من حيث المضمون إلى الأنواع التالية:

- ١ - التراجيديا أو المأساة ويتفرع عنها نوع آخر هو الميلودراما.
- ٢ - الكوميديا أو الملهاة ويتفرع عنها نوع يسمى الفارس أو المهزلة.

ثالثاً - أنواع الدراما :

١ - التراجيديا Tragedy :

التراجيديا (أو المأساة) هى كلمة يونانية المصدر تتكون أصلاً من كلمتين هما trades أى جدى و oide بمعنى أغنية، ومن المحتمل أن ذلك يشير إلى جدى كان يُضحى به للإله ديونيسوس كجزء من طقس دينى عريق فى القدم. والتراجيديا أو المسرحية المأساوية هى أحد الجنسين الأساسيين فى الفن الدرامى وأرقى أنواعه كلها وأصعبها كتابة وتعريفاً. وترجع تلك الأهمية إلى عالميتها وقدرتها على اجتذاب مشاهدين من شتى الأعمار والأجناس والأحقاب التاريخية (إبراهيم حماده، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ١٩٦).

ويذهب كثير من المؤرخين والنقاد إلى أن أصل

التراجيديا يرجع إلى الايثرامبوس وهو نوع من الرقصات الغنائية تقوم به الجوقة بمصاحبة الناي وذلك في مهرجانات أعياد ديونيسوس حيث كان أفراد الجوقة يرتدون أثناء قيامهم بهذا اللون من الأداء الغنائي الراقص جلود العنز (تراجوس) تشبهاً بأتباع ديونيسوس، ومن هنا أصبح يطلق على أفراد الجوقة اسم تراجودي أى المغنيين العنزيين وأطلق على الأغنية نفسها اسم تراجوديا أى الأغنية العنزية وهى الأصل فى كلمة تراجيدى (عدلى رضا، البناء الدرامى ...، ص ٣٧).

إن التراجيديا نوع من الدراما يتناول خبرات أشخاص تثير فى المتلقى الشفقة والخوف، فهذه الخبرات يجرى تصويرها من ناحية علاقات الأشخاص بأشخاص آخرين فى ظروف خارجة عن إرادة الإنسان حيث يواجه البطل الكوارث والقوى الخارجية التى تلاحقه رغم سعيه لتحقيق الهدف (ماجدة مراد، ٢٠٠٢، ص ٩٧).

إن المفهوم التراجيدى اليونانى يمكن استخلاصه مما ذكره أرسطو فى تعريفه للتراجيديا بأنها " محاكاة لفعل مهم كامل له حيز مناسب بلغة بها متعة وبطريقة الفعل لا السرد بهدف إثارة الشفقة والفرح لكى نصل بهذين الشعورين إلى درجة النقاوة والصحة " (انيكست، تاريخ دراسة الدراما، ص ١١). إن التراجيديا اليونانية تحتوى على صراع بين القوى المتعارضة التى تظهر فيها عن طريق التشاحن بين شخصياتها وهذه القوى أى القضاء والقدر الذى يتولى تحديد مصير الشخصيات التراجيدية والإنسان بعامة فى المجتمع اليونانى تبعاً للعقيدة السائدة والشعور الدينى حينئذ بحيث يبدو مصيره محتماً دون أن يكون له دخل كبير فى فجيعته، وإذا كانت التراجيديا تصور قصة بطل تنتهى حياته بفاجعة فهذه

القصة تثير فى نفوس المشاهدين الشفقة عليه والخوف من مثل مصيره وبذلك تتطهر نفوسنا من الانفعالات مع ملاحظة أن الفاجعة التى تحل بالبطل نتيجة لغلطة ارتكبها أو لعب فيه قد لا يدركه هو فى بادئ الأمر (فوزى فهمى، المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة، ص ٢٢).

إن أساس التراجيديا هو الصراع غير المتكافئ، صراع الإنسان مع القوى الجبرية (أو الإلهية) بين الإنسان وقوى أكبر منه يغلفها الشعور الدينى وهو إحساس الفرد بهذه القوى فى عالمه وبعدم وحدانيته. ولقد حدد أرسطو فى كتابه فن الشعر نوع البطل التراجيدى على أنه يكون من الأشخاص العظام كالأمراء والملوك. ونلاحظ أن البطل التراجيدى قد يشقى أو يفجع لفرط إنسانيته أو لسمو خلقه، فعلى الرغم من تلك المثل وعدالة القضية التى يدافع عنها إلا أن القدر لا يعرف أخلاقيات أو مثل (فوزى فهمى، المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة، ص ص ٢٤، ٢٥).

٢ - الكوميديا Comedy :

إن الملهة أو الكوميديا هى أحد الجنسين الرئيسيين فى الفن الدرامى، وكلمة كوميديا مشتقة من الكلمة اليونانية komos التى تعنى المرح الصاخب فى موكب الاحتفال بالإله ديونيسوس. وتتألف المسرحية الملهوية الخالصة - أى التى لا تدخلها الألحان والأغنيات - من مواد قولية وفعلية مصاغة صياغة مسرحية خاصة، تهدف عند العرض إلى توليد جو عام مرح يثير غبطة المشاهد وابتسامه وضحكه، ومن ثم يحدث تطهير للنفس مما علق بها من أسى أو قلق أو يأس أو

إحباط، ولهذا فمسار الحبكة الملهوية لا يصادف فى مراحل تطوره مشاهد كارثية فاجعة تغم المتفرج وتؤلمه، كما أن الشخصيات بإحباطاتها وتناقضاتها فى السلوك والأقوال والأفعال والشكل، تخاطب فى هذا المتفرج الجانب المرح فيه، أكثر مما تخاطب الجانب الجدى العميق، وفى العادة تنتهى المواقف والأحداث الخاصة بالشخصيات الرئيسية نهاية سعيدة (إبراهيم حماده، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ٢٥١، ٢٥٢).

إن الكوميديا هى النظرية المعاكسة للتراجيديا، فالإنسان قد ينظر إلى الحياة وهو فى حاجة شديدة إلى الفهم، هذه هى النظرية التراجيدية، وقد يتخذ من الحياة موقفاً عقلياً يضحك منه على حماقات البشر، وتلك هى النظرية الكوميديية، والمسرحيات الكوميديية المعاصرة تكتب بأسلوب خفيف مرح تتضمن أحداثاً وشخصيات مضحكة وهى تختلف عن الكوميديا اليونانية التى كانت تتضمن غناء وارتداء أقنعة. وإذا كان البطل فى التراجيديا ينتقل من حالة السعادة إلى البؤس والشقاء، فإن البطل الكوميديى ينتقل من حالة الارتباك والأزمة إلى الحل المريح للنفس. وقد دأبت الكوميديا على السخرية من المظاهر الاجتماعية والبشرية مما جعلها تقترن بإثارة الضحكات على هذه المظاهر الخاطئة سواء فى السلوك أو الطباع أو العلاقات التى تحكم بناء المجتمع (ماجدة مراد، شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، ص ٩٩، ١٠٠).

وفى الواقع تختلف الكوميديا التى تُقدم حالياً عن الكوميديا اليونانية التى كانت تتضمن غناء وارتداء أقنعة وهى الأشكال المبكرة فى الكوميديا، وفى الوقت الحالى تتعدد أنواع الكوميديا، ويرجع ذلك إلى اختلاف سلوك المؤلفين حيال

موضوعاتهم، فعندما يكون هدف المؤلف هو السخرية أو الاستهزاء فإن إنتاجه يدخل تحت عنوان الكوميديا التهكمية، وعندما تكون السخرية مركزة على شخصيات معينة يكون الإنتاج كوميديا شخصية. أما السخرية من التقاليد الاجتماعية فتعطينا كوميديا السلوك أو الكوميديا الاجتماعية التي تختص ببناء المجتمع، أما السخرية من الفكر التقليدي فتعطينا كوميديا الأفكار، أما التغلب على المتاعب وانتصار الحب فى نهاية سعيدة فتتدرج تحت الكوميديا الرومانتيكية، وعندما ينحو الكاتب نحو استغلال المشاكل الجدية من الناحية العاطفية المحضة دون أن يطرق فعلاً موضوع العاطفة الحقيقية فإن الإنتاج يكون كوميديا عاطفية. والجدير بالذكر أن هذه التقسيمات ليست قاطعة فأى من عناصر إحداها قد يظهر متداخلاً فى نوع آخر (عدلى رضا، البناء الدرامى فى الراديو والتلفزيون، ص ص ٥١، ٥٢).

٣ - الميلودراما Melodrama :

الميلودراما مصطلح يتكون من كلمتين يونانيتين هما melos أى أغنية و drama أى مسرحية، وبهذا تكون الترجمة الحرفية للمصطلح دراما غنائية، فمدلول المصطلح عند نشأته كان ينطبق على المسرحيات الغنائية التى ابتكرت لتماشيه. ولكنه يشير الآن إلى لون درامى مختلف تماماً وهو المسرحية التى يكتنفها أحداث مفزعة وتقوم على شخصيات مسطحة الدوافع وانفعالات مبالغ فيها ومصادفات متعمدة يُستهدف منها إثارة التوتر (إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ٢٤٤).

وعموماً فإن الميلودراما تعنى الدراما المصحوبة بالموسيقى، فخلال القرن التاسع عشر كانت الميلودراما تصبح دائماً موسيقى كُتبت لها كما فى أفلام السينما اليوم، وكانت وظيفة الموسيقى إبراز الخصائص العاطفية للمشاهد

المختلفة مما يساعد المتفرج على الانفعال (رشاد رشدى، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص ١٠٢).

وتتميز الميلودراما بعدد من السمات أو الملامح منها " مراعاة العدالة الأخلاقية بدقة شديدة، فمهما كانت المأسى التى يعانى منها الفضلاء، ومهما كانت قوة الخبثاء الشريرين فنحن دائماً نجد أن الميلودراما تكافأ الفضيلة وأن الرذيلة دائماً تلقى العقاب " (رشاد رشدى، ص ١٠٢).

إن العالم الذى تصوره الميلودراما عالم تتفصل فيه الأعمال عن الشخصيات بفواصل أخلاقية واضحة، فمن ملامح الميلودراما أيضاً وجود شخصية ثانوية لإحداث الأثر الكوميدي، إما لأنها شخصية بلهاء أو صريحة صراحة غير مألوفة، أما الحدث فى الميلودراما فيتطور من خلال أفعال الشرير وهو حدث محدود المعالم بسيط فى الغالب، إذ أن أى تعقيدات من شأنها أن تطمس القضايا الأخلاقية التى تهدف إليها المسرحية، ويتألف الحدث الدرامى عادة من مجموعة من الحوادث تُظهر البطل أو البطلة وهو يعانى من أفعال شخص أو أكثر ليست لهم مبادئ أخلاقية على الإطلاق (انيكست، تاريخ دراسة الدراما ...، ص ١١٠).

والميلودراما هى الأحداث غير المبررة التى ليس بها رابط بين الشخصية وما تقوم به من أفعال، فيمكن أن نرى فاجعة دون أن نعرف مبرراً لهذه الفاجعة، أى أن الميلودراما لا توضح مبرراً للحدث بمعنى أن جانب الحكمة فى الميلودراما يتغلب على جانب الشخصية. فالميلودراما تهتم بالأحداث ذات المواقف العنيفة، كما تهتم بالموقف فى حد ذاته

دون استغلال الموقف فى توضيح تصرف الشخصية، أى أنها تهتم بالمنظر ولا تهتم بتحليل سلوك الأشخاص (عدلى رضا، البناء الدرامى فى الراديو والتلفزيون، ص ٥٥).

إن الميلودراما هى لون يمزج بين عنصرى التراجيديا والكوميديا وكان ذلك هو اللون المفضل خلال القرن التاسع عشر، وأصبح يُقدم الآن من خلال الدراما التلفزيونية التى تتعرض للخطر والجريمة فالميلودراما تتفق مع التراجيديا فى الموقف الجاد ومع الكوميديا فى النهاية السعيدة، فهى تتطور من موقف جاد فى البداية يحافظ على انفعال المتلقى بتصعيد الخطط التى تديرها القوى الشريرة، ثم الحل السعيد فى النهاية بتحطم هذه القوى، وهكذا تصور الميلودراما العالم وقد اتضحت فيه قوى الخير والشر وبرزت بشكل يثير رغبة المتلقى فى مشاهدة الخير ينتصر والشر يُهزم (ماجدة مراد، شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، ص ١٠٠، ١٠١).

٤ - الفارس Farce :

إن الهزلية (أو المهزلة) أو الفارس هى إحدى التصنيفات الأساسية للدراما غير الموسيقية، ومصدرها هو الكلمة اللاتينية *farcire* بمعنى يحشو وكان المقصود بذلك هو حشر بعض المواقف المضحكة فى العروض الكنسية الجادة ثم تطور مفهوم الكلمة ليعنى تمثيلية كاملة - قد تكون طويلة أو قصيرة - تشتت فى توظيف المرح والتهريج وخلق التناقضات الحادة والحركات البدنية الهازلة بصفة أساسية (إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص

والفارس هو نوع متطرف من الكوميديا يثار فيه الضحك عن طريق الحركة المبالغ فيها (ماجدة مراد، ص ١٠١). ويمكن أن يتم ذلك عن طريق الاشتباك الجسماني " ويشترط في الفارس الإبقاء على الناحية الإنسانية ولو عن طريق تصوير الأخطاء وإلا انحدر إلى مرتبة الهزل والمجون، والموضوع الأساسي للفارس هو استعراض غياب الإنسان عندما يواجه مفارقات بيئته. وكان الفارس قائماً منذ بداية الدراما الكلاسيكية في اليونان ولو أنه لا يوجد تاريخ مكتوب له، كما عاصر الفارس الدراما الحديثة في أوروبا وكان منتشراً في فرنسا حيث توفر في القرن التاسع عشر عدد من ممثلي الفارس المرموقين الذين استطاعوا الإبقاء على هذا الشكل مزدهراً، وتطلق كلمة فارس في الاستعمال الحديث على مسرحية كاملة تتعامل مع موقف سخيف أو غير معقول، والقيمة الأدبية للفارس لا تستحق الذكر أما قيمته الترفيهية فعظيمة، كما أن ترجمته إلى اللغات الأخرى أسهل من ترجمة الكوميديا " (عدلي رضا، البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، ص ص ٦٥، ٦٦).

إن الهزلية لا تقتيد بضرورة توفير عنصر احتمالية تصديق الأحداث أو الشخصيات أو الأفكار، لأن الغرض الجوهرى من المسرحية الهزلية هو إثارة الضحك وتحقيق الترفيه والتسلية، وتختلف المسرحية الهزلية (الفارس) عن المسرحية الملهوية (الكوميديا) في أنه إذا كانت الهزلية تعتمد في تحقيق مرحها على اللامعقولية وعلى الحركات البدنية وحيلها، فإن الملهاة تعتمد على المعقولية إلى حد ما، وعلى تصوير الشخصيات،

وعلى هذا فإن روح الهزلية حسية، بينما روح الملهاة سمعية وذهنية ولكن من المؤكد أن كلا الجنسين يقترض من الآخر عناصر معينة (إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ٢٨٥).

رابعاً - قواعد البناء الدرامى :

إن كل عمل درامى له بناء هو البناء الدرامى **dramatic construction** الذى يشتمل على مجموعة مكونات أو عناصر أساسية ينبغى توفرها لكى يُعتبر ذلك العمل عملاً درامياً. فالفيلم أو المسرحية أو المسلسل أو التمثيلية كلها أشكال من الإنتاج الدرامى تشترك جميعها فى وجود مجموعة قواعد أو مكونات يقوم عليها بناؤها. ومن هذه القواعد أو المكونات ما يلى:

١ - الفكرة Theme :

إن كل عمل درامى لابد أن يستند إلى فكرة تعالج موضوعاً معيناً، ومن الأغراض التى تؤدىها الفكرة هى أن تستغرق تفكير الجمهور (عدلى رضا، البناء الدرامى فى الراديو والتلفزيون، ص ٥٧).

إن فكرة الدراما تتطرق إلى معنيين :

أولهما: إنها قد تعنى الموضوع الرئيسى للدراما كأن تقول أن فكرة العمل تدور حول أخطار القدرة النووية أو غزو الفضاء الخارجى.
ثانيهما: أنها قد تعنى المغزى أو الهدف من العمل الدرامى كأن نقول أن فكرة ماكبث لشكسبير تدور حول الطموح الزائد المدمر.

فالفكرة تعكس القضية الرئيسية أو المشكلة التى تقدم فى إطار العمل الدرامى من خلال كلمة أو عبارة ولكنها ليست شعارات صاخبة يفرضها الكاتب على النص بل هى جزء مرتبط بالنسيج الدرامى حيث تتبلور من خلال الشخصيات

والمواقف (ماجدة مراد، ٢٠٠٠، ص ص ١٠٢، ١٠٣).

إن الفكرة هى محصلة وخلاصة الرواية (أو الدراما) وهى يمكن أن تحدد فى جملة واحدة أو سطر واحد، وتصاغ بوضوح دون غموض أو التواء. إن الفكرة الأساسية الواضحة تساعد الكاتب على الوصول إلى هدفه المنشود ولذلك يجب أن تكون الفكرة مركزة وواضحة بالنسبة للجمهور، وعلى سبيل المثال فإن الفكرة فى ماكبث هى الطموح، وفى عطيل هى الغيرة، وفى هاملت هى الانتقام، وفى بولبوس قيصر هى القوة السياسية، وفى روميو وجوليت هى حُب الصبا. ومن الصفات التى يجب توافرها فى الفكرة ما يلى: (عدلى رضا، البناء الدرامى فى الراديو والتلفزيون، ص ص ٥٧، ٥٨).

- أ - يجب أن تحمل الفكرة قيمة إنسانية تهم أكبر عدد من الناس.
- ب - يجب أن تكون الفكرة صادقة ولها حقيقة موضوعية بالنسبة لكل الناس.
- ج - أن تتعلق الفكرة بمشكلة أو قضية من القضايا التى تواجه الإنسان.
- د - أن تسعى إلى إثارة العواطف والأفكار الجيدة فقط هى التى يمكنها أن تثير العواطف فتكون عملاً درامياً ناجحاً.

٢ - الحبكة Plot :

إن العمل الدرامى عبارة عن سلسلة متصلة من الأحداث "ومن غير المعقول أن تتوالى هذه الأحداث كيفما أئفق دون رابط أو نظام، فالحبكة هى المعمار أو البناء أو الهيكل البنائى الشامل للأحداث، أو النسيج الذى تنتظم فيه الأحداث والكيفية التى تصاغ بها لتحقيق الأثر المطلوب، ويستخدم البعض مفهوم العقدة كمرادف أو بديل لمصطلح الحبكة غير أننا نفضل مفهوم الحبكة لما فيه من شمول ووضوح (حسين حلمى، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، جزء أول، ص ص ٣٩، ٤٩).

ولإيضاح المعنى المقصود بالحبكة نضرب مثلاً بسيطاً
لابد وأنه قد مر بنا فى حياتنا " فقد يأتى إلينا أحد الناس
ويحكى لنا عن موضوع حدث فى مكان آخر، ومع ما فى
الموضوع من عوامل الإثارة إلا أن الطريقة التى يحكيه بها
قد تصنيفنا بالملل أو عدم الاهتمام، ثم يأتى إلينا شخص آخر
ويحكى لنا نفس الموضوع وبالرغم من سابق تعرفنا عليه إلا
أنه يحكيه لنا بطريقة مشوقة تثير اهتمامنا، فالعبرة هنا هى
(كيف) يحكيه لنا، وهذا كيف يدخل فى صميم مفهوم الحبكة
" (حسين حلمى، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، جزء
أول، ص ٤٠).

إن الحبكة هى بناء الأحداث التى تكون الحدث الدرامى
الأساسى، فالحبكة هى عرض الصراع، والهدف الأساسى
الذى يجب وضعه فى الاعتبار عند تصميم الحبكة هى بيان
كيف أثرت حادثة فى أخرى ولماذا يتصرف الأبطال على هذا
النحو. وهكذا يُعد بناء الحبكة من العناصر الرئيسية فى البناء
الدرامى، فالحبكة القوية تحافظ على اهتمام الجمهور وحينما
تكون الحبكة جيدة فإنها تكون قوية تربط بين الأحداث وتكون
مقنعة وسليمة من ناحية البناء (عدلى رضا، البناء الدرامى
فى الراديو والتلفزيون، ص ٦٠).

ويدخل فى مكونات الحبكة الأنشطة والتحركات التى
تقوم بها الشخصيات والمشاعر والأشجان والدوافع
والصراعات والاكتشافات والقصة
أو الحكاية أو الحدودية والتوترات والتشويق والمفاجأة
والتدبيرات والترويات والانفعالات والأسئلة الكامنة وراء
الأحداث والاحتمالات والسببية (حسين حلمى، دراما الشاشة
بين النظرية والتطبيق، ج ١، ص ٤٠).

٣ - الصراع Conflict :

ويقصد هنا الصراع الدرامى **dramatic conflict** وهو
عبارة عن منازلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى

تصادمهما الحدث الدرامى، وبطبيعة الحال فإن طبيعة الصراع فى المأساة تختلف عن طبيعته فى الملهاة أو الهزلية (إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ١٦٢).

ويعتبر الصراع أهم عناصر الحدث، وهو يتولد من معالجة شخصيات درامية لها قدر معين من قوة الإرادة، إن الشخصية التى تدخل الحدث وتخرج منه كما هى لا تسمى شخصية درامية، وهذا يوضح الفرق بين الصراع الدرامى والصراع غير الدرامى، فالصراع الدرامى يؤدى إلى تغيير فى شخصيات الحدث أما الصراع غير الدرامى فلا يشمل أى تغيير فى الشخصيات (عدلى رضا، البناء الدرامى فى الراديو والتلفزيون، ص ٦٦).

وفى وسعنا أن نجد الصراع فى كل ما يحيط بنا فقد نلاحظ الصراع بين أفراد العائلة أو الأصدقاء أو الأقارب وكل من نعرف وزملاء العمل ونستطيع أن نكتشف واحدة من الخصائص أو السجايا الآتية: المحبة، البذاءة، العجرفة، البخل والجشع، الدقة، السماجة، قلة الحياء، الاختيال والغرور، الدهاء والاختيال، الخزى والخجل والمكر والخبث، المهانة والتحقير، المهارة والحقق، الشناعة والفُبح، حب الاستطلاع، الجبن، القسوة، عزة النفس والشعور بكرامتها، والخيانة والإسراف والانغماس فى اللذات، الحسد، الغيرة، والحماسة، الثبات على رأى الوفاء والولاء، الانشراح وخفة الروح، الثثرة وكثرة الكلام، المروءة والشهامة، الكرم والسخاء، الصدق والأمانة، التردد والارتباك، الهوس والطيش وقلة الاكتراث، سوء الخلق، الكمال والمثالية، الاندفاع والميل إلى التصادم مع الغير، التكاسل والاسترخاء، الوهن والانحلال، الجراءة وسلطة اللسان، الشفقة والرحمة، الإخلاص والود، الرقة وصفاء النفس، الاعتلال والإكتئاب، الحقد والميل إلى الأذى، الروحانية والتصوف، العناد وصلابة الرأى، التصنع

وإظهار الحشمة، الرصانة وهذوء الطبع، وقوة الاحتمال، الشك والارتياب ... إن أى خصلة من تلك الخصال وغيرها من آلاف الخصال والسجايا الأخرى يمكن أن تكون تربة ينبت منها صراع ما، ومثال ذلك أن ندع رجلاً شكاكاً ملحداً يواجه مؤمناً نذر نفسه للجهاد فى سبيل الله، وهنا سنرى لونا من ألوان الصراع، فيمكن أن نضع شيئين متضادين وجهاً لوجه لنرى صراعاً ناشئاً ومن أمثلة ذلك ما يلى: (لاجوس أجرى، فن كتابة المسرحية، ص ٢٤٧ - ٢٤٩)

- ١ - الشخص الصحيح فى مقابل الشخص المبذر.
- ٢ - ذو الخلق الرفيع، ومن لا خلق له.
- ٣ - القذر، والنقى الذى لا عيب فيه.
- ٤ - الرؤوف اللطيف، والقاسى متحجر القلب.
- ٥ - هادئ الطبع الحليم، والمندفع الأخرق.
- ٦ - البشوش الودود، والمكتئب النكد.
- ٧ - الحساس المرفه الحس، والبليد ميت المشاعر.
- ٨ - الرقيق الأنيق، والفظ الخشن.
- ٩ - الشجاع الجريء، والجبان.

إن الأمثلة السابقة تمثل مجرد نماذج تعبر عن وجود الصراع نظراً لاختلاف طرفى الصراع فى الخصائص والسمات، والصراع الصحيح يتكون فى ظاهرة من قوتين متعارضتين (لاجوس أجرى، ص ٢٥١).

وهناك أنواع من الصراع كما أن هناك درجات للصراع، فقد يدور الصراع بين شخصيات متعارضة المصالح والاهتمامات، وقد يدور الصراع بين الإنسان ومظاهر طبيعية، وقد يكون الصراع ضد عادات وقيم بالية فى المجتمع يُراد تغييرها، وقد يكون الصراع داخلياً نفسياً،

وهكذا تتعدد أنواع الصراع. " أما عن درجات الصراع فيمكن التمييز بين ما يلي: (إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ١٦٢).

- ١ - صراع راكد (بطئ الحركة والتأثير) Static conflict
- ٢ - صراع متوثب (يحدث بلا تدرج) Jumping conflict
- ٣ - صراع صاعد (مؤثر ومتدرج) Rising conflict
- ٤ - صراع راهص (على وشك النشوب) Overshadowing conflict

٤ - الحدث Action :

إن الفعل أو الحدث هو الحدث الدرامي dramatic action وهو يختلف عن الحدث أو الفعل العادي، فمثلاً إشعال عود ثقاب لغرض إشعال سيجارة (فعل عادي) أما إذا كان لإشعال حريق في مخزن لإخفاء جريمة إحتلاس فإنه يكون فعل درامي، وإحراق أوراق لا قيمة لها فعل عادي أما إحراق مستندات يمكن أن تنفي تهمة ظالمة عن البطل فعل درامي، وقد يكون الفعل أو الحدث مجرد نظرة، ومثال ذلك إذا نظر البواب ببساطة معتادة إلى رجل يدخل إلى العمارة فهو فعل عادي، أما إذا كانت النظرة تعبر عن المفاجأة أو الخوف أو الريبة فإنها تصبح فعل درامي. كما أن الصمت يُمكن أن يصبح فعلاً درامياً كأن يصمت أحدهم عن الإدلاء بمكان شخص هارب من الشرطة فيؤدي ذلك إلى نجاة هذا الشخص (حسين حلمي، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، ص ٣٢، ٣٣).

وقد ينصب الأمر على حركة الأشياء، فمثلاً سقوط قطعة خشب من مبنى بفعل الرياح (فعل عادي) وسقوطها

على إحدى الشخصيات فتصاب بكسر يعطلها عن موعد هام مما يغير مسار القصة (فعل درامى)، واختلاف المكان قد يحول الفعل العادى إلى فعل درامى كأن تجرى فتاة بملابس الاستحمام على الشاطئ (فعل عادى) ونفس الفعل إذا جرى وسط المدينة فهو (فعل درامى)، واختلاف الوقت أيضاً له أثره فالصراف الذى يفتح الخزنة فى وقت العمل (فعل عادى) فإذا فتحها فى منتصف الليل فهو (فعل درامى) يوحى بالسرقة مثلاً (حسين حلمى، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، ص ٣٣).

والحدث الدرامى هو الحدث الذى يساعد على تطور القصة ويساعد على رسم الشخصيات وما عدا ذلك فهو حدث غير درامى، وأهم عنصر من عناصر الحدث هو عنصر الصراع فهو الذى يؤدى إلى التطور الدرامى، والحدث الدرامى نوع من النشاط ولكن تأثيره لا ينبغ مما تفعله الشخصيات بل من معنى ما يفعلونه (عدلى رضا، البناء الدرامى فى الراديو والتلفزيون، ص ص ٧٣، ٧٤).

خاتمة :

من بين الموضوعات التى طرحت فى ذلك الفصل مفهوم الدراما ونشأتها أو تاريخها وأنواعها وقد اتضح أن الدراما فن يرتبط بالإنسان وأن له تاريخ طويل يعود إلى المسرح اليونانى بل أن البعض من المؤرخين يرجعونه إلى عصر الفراعنة. وأن هذا الفن ينطوى على صراع ومحاكاة إذ أن المحاكاه هى أصل الفن ومنشأه. واتضح كذلك أن التراجميدى هى أقدم الأشكال الدرامية التى عُرِفَت حيث نشأت

التراجيديا كجزء من الطقوس الدينية التي كانت تؤدي في بلاد اليونان غير أن هناك أشكال أخرى عرفت قديماً أيضاً ومنها الكوميديا أو الملهاه التي ارتبطت بالمرح الصاخب والاحتفالات الدينية أيضاً. وعن التراجيديا والكوميديا تطورت أشكال درامية أخرى منها الميلودراما التي تعنى الدراما المصحوبة بالموسيقى والفارس أو المهزلة.

ولما كان أى عمل درامى عبارة عن بناء يشتمل على مجموعة مكونات فقد اشتمل الفصل على مكونات أو قواعد البناء الدرامى مثل الفكرة والحبكة والصراع والحدث الدرامى، وكلها تشكل أسساً يقوم عليها البناء الدرامى. ومن خلال هذا التمهيد عن الدراما مفهوماً ونشأة وأنواع وقواعد تنتقل إلى الفصل الثامن من فصول الكتاب وهو يدور حول الدراما فى الراديو والتلفزيون.

الفصل الثامن

الدراما فى الراديو والتليفزيون

-
۲۴۲
-

الفصل الثامن

الدراما في الراديو والتلفزيون

مقدم

ة

أولاً : أشكال الإنتاج الدرامي في الراديو والتلفزيون

١ المسرحية

-

٢ الفيلم

-

٣ التمثيلية

-

٤ المسلسل

-

٥ السلاسل

-

ثانياً مصادر كتابة الدراما للراديو والتلفزيون

:

١ الأساطير

-

٢ التاريخ

-

-

٢٤٤

-

٣ الأعمال الأدبية والروائية

-

٤ حياة الكاتب الخاصة

-

٥ تجارب الآخرين

-

٦ التخيل والعقل الباطن

-

ثالثاً كتابة الدراما للراديو

:

١ التمثيلية الإذاعية

-

٢ عناصر التمثيلية الإذاعية

-

رابعاً كتابة الدراما للتلفزيون

:

• بناء الدراما التلفزيونية

خاتم

ة

-

٢٤٥

-

-
۲۴۶
-

مقدمة :

هل ثمة أشكال مختلفة من الإنتاج الدرامى ؟ وما هى المصادر التى يحصل منها الكاتب على أفكاره ؟ وما هى قواعد كتابة الدراما فى كل من الراديو والتلفزيون ؟ هذه التساؤلات هى محور الفصل الحالى حيث يبدأ الفصل بعرض أشكال الدراما المعروفة كالمسرحية والفيلم والتمثيلية والمسلسلات والسلاسل والتميز بينها، ثم يتناول مصادر كتابة الدراما التى تتمثل فى الأساطير والتاريخ والأعمال الأدبية والروائية وحياة الكاتب وتجارب الآخرين وغير ذلك من مصادر.

وإذا كان الراديو فى بدايته أخذ ينقل المسرحيات من خلال الميكروفون إلى المستمعين فى منازلهم فقد تطور الفن الإذاعى وأصبح فناً قائماً بذاته له لغته وكتابه المتخصصون بحيث أصبحت التمثيلية الإذاعية أحد الأشكال الدرامية التى تكتب خصيصاً للراديو وتقوم على دعائم معروفة تتمثل فى الكلمات والموسيقى والمؤثرات الصوتية. والتمثيلية الإذاعية بمكوناتها المعروفة ومسامعها المرتبة وحواراتها الواضحة استطاعت أن تستحوذ على اهتمام قطاعات واسعة من الجماهير.

وبالمثل استطاع التلفزيون أن يربط المشاهدين ببرامجه من خلال الدراما التلفزيونية التى تؤلف خصيصاً للتلفزيون ويتم اختيار الموضوعات ومعالجتها لتتحول إلى سيناريو يرسم الشخصيات بدقة ويدير الحوار الدرامى بسلاسة فيدفع بالحدث إلى ذروته. وفيما يلى نتعرف على أشكال الإنتاج الدرامى فى الراديو والتلفزيون.

أولاً - أشكال الإنتاج الدرامي فى الراديو والتلفزيون :

تتنوع أشكال الدراما التى تقدمها وسائل الإعلام من مسرح وسينما وراڤيو وتلفزيون، وهى تشترك جميعها فى كونها أشكال من الإنتاج الدرامى تعتمد على قواعد البناء الدرامى المعروفة (من فكرة وحبكة وصراع وحدث ... الخ)، ومن هذه الأشكال ما يلى :

١ - المسرحية :

تعد المسرحية من أقدم الأشكال الدرامية المعروفة فقد ظهرت المسرحيات قديماً عند اليونان فى شكل تراجيديات ثم تطورت كشكل من أشكال الدراما إلى أن وصلت للأشكال الحديثة التى نعرفها اليوم. وفى وقتنا الحاضر هناك أشكال متعددة من المسرحية فهناك المسرحية التى تكتب خصيصاً للمسرح اعتماداً على تقنياته ولغته الخاصة به كوسيلة إعلام، وهناك المسرحية الإذاعية التى تكتب للراديو، وهناك المسرحية التلفزيونية، كما أن هناك المسرحية التى ينتجها المسرح الخاص أو الحكومى ويتم عرضها على المسرح - عرضاً حياً - لفترة معينة قد تستمر عند نجاح المسرحية إلى سنوات قبل أن يتم تسجيلها بكاميرات التلفزيون لوضعها على شاشته أو تسويقها كالفيلم السينمائى تجارياً (محمد مهنى، ٢٠٠٣، ص ١٨)، ومثال ذلك المسرحية الشهيرة "الواد سيد الشغال" التى قام بدور البطولة فيها عادل إمام واستمر عرضها حوالى ٧ سنوات متتالية إلى أن تم تسجيلها للتلفزيون.

٢ - الفيلم :

وهو إما أن يكون فيلماً سينمائياً أو تلفزيونياً وهناك اختلاف كبير بينهما سواء من حيث طريقة الإنتاج أو تقنياته " فالفيلم السينمائي هو إنتاج درامي يتم في استديوهات السينما وبطرق إنتاج سينمائية تختلف بشكل كبير عن الإنتاج التلفزيوني " (محمد مهني، ٢٠٠٣، ص ١٨). أما الفيلم التلفزيوني فهو أقل في تكلفته كثيراً عن الأفلام السينمائية وهو لا يخرج عن كونه قصة ذات هيكل وبناء وخط درامي مؤلف خصيصاً للتلفزيون أو يعدها أحد كتاب الدراما للتلفزيون من خلال مسرحية أو قصة مقروءة أو رواية ومن أمثلة ذلك فيلم "ناصر ٥٦" الذي أنتجه التلفزيون المصري.

٣ - التمثيلية :

إن التمثيلية عبارة عن قصة مروية بواسطة شخصيات شبيهة بشخصيات الحياة وهذه الشخصيات تتميز بأنها مثيرة للاهتمام ويجري على ألسنه هذه الشخصيات حوار واضح (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٣٠٣). والتمثيلية قد تكون معدة أساساً للراديو، وقد تكون تمثيلية تلفزيونية، وقد مر كلاهما بمراحل عدة للتطور، ففي بداية التمثيلية الإذاعية ومع نشأة الراديو كان يُكتفى بنقل ما يحدث على خشبة المسرح من خلال ميكروفون الإذاعة ومع التطور أصبح هناك كتاب متخصصون في كتابة التمثيليات خصيصاً للإذاعة. أما التمثيلية التلفزيونية فهي شكل درامي يعتمد غالباً على قصة قصيرة أو رواية بعد حذف تفاصيلها لإنتاجها بإمكانيات التصوير والإخراج التلفزيوني وغالباً بديكورات داخلية لعرضها في سهرة درامية تلفزيونية، وغالباً لا تزيد مدة التمثيلية التلفزيونية عن ساعتين وتعالج قصتها قضايا ومشكلات اجتماعية (محمد مهني، ٢٠٠٣، ص ١٩).

وهناك أنواع من التمثيليات من بينها تمثيلية السهرة، والتمثيلية المعدة، والتمثيلية المترجمة، كما أن هناك تقسيم

للمثيلية على أساس الموضوع ومنها التمثيلية العائلية، ودراما المشكلة الاجتماعية، وتمثيلية أدب الأطفال، والتمثيلية الغنائية (الأوبريت)، والتمثيلية البوليسية، والتمثيلية التاريخية (سامية أحمد على، عبد العزيز شرف، الدراما فى الإذاعة والتلفزيون، ص ١١٨ - ١٢٣).

٤ - المسلسل :

إن المسلسل عبارة عن تمثيلية مقسمة إلى مجموعة من الحلقات المتتالية بحيث يؤدي كل منها للأخرى فى تسلسل ومنطقية، ولا يختلف المسلسل عن التمثيلية كعمل درامى له بناؤه وخطته المتدرجة تصاعدياً أو تنازلياً وفق معالجة الموضوع، وإذا كانت التمثيلية وحدة مستقلة وتُدور أحداثها فى تواصلية واستمرارية منذ بدايتها حتى لحظة التتوير وحل العقدة فإن المسلسل يعتمد فى شكله الفنى على مجموعة من المواقف الدالة التى تجذب الانتباه. ويعتبر عنصر التشويق من أهم عناصر المسلسل بحيث يظل المشاهد (أو المستمع) مشدوداً إلى الحلقة التالية سواء كان هذا الجذب بالتعليق الحدثى أو بإثارة التساؤل والتخمين عما سيحدث بعد ذلك للبطل أو البطلة (سامية أحمد على، عبد العزيز شرف، الدراما فى الإذاعة والتلفزيون، ص ١١٨، ١١٩).

إن المسلسلة لا يفترق فى مجموعها عن التمثيلية الكاملة وإن كانت مجزأة إلى حلقات وفق مجموعة من العقد والأزمات التى تنتهى بها كل حلقة من الحلقات بحيث يظل المتلقى معلقاً بها فى ذهنه ووجدانه. وكأحد القواعد المهمة أيضاً فى المسلسلة اختصار أبطالها وذلك لأن قلة الشخصيات

الرئيسية تساعد على التركيز كما تساعد على ربط الحلقات بعضها ببعض فضلاً عن الشخصيات الثانوية المساعدة (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٣٠٤).

ورغم عدم وجود قانون ثابت للمسلسلات إلا أنه قد تعارفت أقسام الدراما فى محطات الراديو والتلفزيون على أن المسلسل إما ثلاثية أو خماسية أو سباعية على الأكثر لأن المسلسل الطويل الذى يبلغ ثلاثين حلقة فى بعض الأحيان وثلاثة عشرة حلقة فى المتوسط العام يفقد الهدف منه وهو ربط المتلقين بالمحطة وذلك لأنها تبعث على الملل نظراً للإيقاع البطئ الذى يسيطر على حلقات المسلسل بوجه عام (سامية أحمد على، عبد العزيز شرف، الدراما فى الإذاعة والتلفزيون، ص ١١٩).

٥ - السلاسل :

السلسلة هى حلقات درامية يربطها خيط قد يكون الفكرة أو الأبطال إلا أن كل حلقة منتهية لا ترتبط بحلقة أخرى مثل المسلسل (محمد مهنى، ٢٠٠٣، ص ١٩).

ويختلط الأمر على بعض الباحثين أو الدارسين عندما يتعرضون للتمييز بين المسلسل والسلسلة ولاسيما أن محاور التشابه بينهما أكثر من محاور الاختلاف، غير أنهما فى حقيقة الأمر جد مختلفين. فالمسلسل ما هو إلا تمثيلية مقسمة إلى مجموعة من الحلقات المتتالية يؤدى كل منها للأخرى فى تسلسل ومنطقية، أما السلسلة فهى خيط أو سلسلة تنتظم فيها مجموعة من الأحداث كل حدث منها قائم بذاته وإن انتظمتها جميعاً فكرة واحدة. ومن الأمثلة الناجحة التى قدمها

التلفزيون المصرى فى مجال السلاسل " القاهرة والناس " التى اتخذت صبغة اجتماعية (سامية أحمد على، عبد العزيز شرف، الدراما فى الإذاعة والتلفزيون، ص ١٢٠). وقد كانت هذه السلسلة تعتمد على تتبع أحد العائلات المصرية وكذلك سلسلة " الهارب " (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٣٠٥).

فقد كانت سلسلة الهارب **The fugitive** تقوم على فكرة دكتور كمبل الرجل المظلوم المطارد من قبل البوليس لاثباته بقتل زوجته وهل يحاول البحث عن الدليل لإثبات براءته، وفى كل حلقة من هذه الحلقات تدور الأحداث بحيث تصلح كل حلقة منها لتمثيلية قائمة بذاتها لها بداية وعقدة ونهاية، ومع أن السلسلة مجموعة من الحلقات إلا أن كل حلقة قائمة بذاتها بحيث يستطيع (المشاهد مثلاً) أن يكتفى بمشاهدة بعض الحلقات دون الأخرى، وترتبط هذه الحلقات ببعض بالفكرة فقط دون الموضوع. وهذا بخلاف المسلسل الذى تعتمد كل حلقة من حلقاته اعتماداً كلياً على أحداث الحلقة السابقة (فوزية فهم، التلفزيون فن، ص ٧٩).

ثانياً - مصادر كتابة الدراما للراديو والتلفزيون :

قد يسأل البعض أى المصادر يمكن أن يرجع إليها الكاتب الدرامى كى يستقى منها موضوعاته؟ أو من أين يحصل الكاتب الدرامى على موضوعاته التى يحولها إلى مسرحيات وأفلام ومسلسلات وتمثيلات وغير ذلك من الأشكال الدرامية ؟

وفى الواقع فإن هذه المصادر متنوعة للغاية ويشتمل

ذلك على القراءة الموسوعية إذ ينبغي للكاتب الدرامى أن يكون قارئاً من الطراز الأول " فالقراءة والاستمرار فيها يساعد كاتب الدراما على التعرف على طرق الكتابة المختلفة واكتشافها ويمكن هنا قراءة الكتب المتخصصة والمسرحيات الكثيرة والنصوص الدرامية " (منصور نعمان، فن كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون، ص ٤٦). إن قراءة الأعمال الأدبية من قصص وروايات بمختلف أنواعها وموالات الاستماع والمشاهدة للأعمال الدرامية وكثرة الاستماع للموسيقى ومشاهدة الأعمال التشكيلية الجيدة التى تحقق المتعة سوف تشدذ الغيرة الفنية للكاتب فتدفع إلى الإبداع (حسن على المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، الجزء الثانى، ص ٢٥٦).

وكذلك فإن الخبرات الحياتية التى يمر بها الكاتب وتجارب الشخصية وتجارب الآخرين وأحداث التاريخ كلها تعد مصادر ثرية لكتابة الدراما أو مصدراً لكثير من الأفكار والموضوعات التى تصلح لتحويلها إلى أعمال درامية جيدة، وفيما يلى بعض هذه المصادر بشئ من التفصيل:

١ - الأساطير :

يمكن لكاتب الدراما أن يركن إلى أسطورة ما من الأساطير يستقى منها المادة الأساسية لنصه الدرامى، فقد ارتبطت الأساطير عموماً بوجودان الإنسان، وفى هذا الصدد يلجأ بعض المؤلفين إلى الأسطورة من قبيل الإبعاد المكانى أو الزمانى فى المسرح السياسى أو مسرح الإسقاط السياسى لكى يعبروا عن كل شئ فى حاضرهم من خلال الأسطورة القديمة، وعلى هذا الأساس فالأسطورة كانت ولا زالت من أهم المصادر لدى الكاتب الدرامى (عادل النادى، الفنون الدرامية، ص ٢٧، ٢٨).

والأسطورة اليوم لا تخرج عن أن تكون قصة خيالية قوامها الخوارق والأعاجيب التى لم تقع فى التاريخ ولا يقبلها

العقيل (أحمد زكى، الأساطير، ص ٣٥) والتاريخ الإنساني ملئ بالأساطير والحكايات الخرافية والملاحم التى ألهمت الشعراء والكتاب والفنانين على اختلاف فنونهم، فهناك أسطورة إيزيس وأوزوريس، وملحمة الإلياذة والأوديسة، وهناك كذلك السير الشعبية مثل "سيرة سيف بن ذى يزن" البطل الأسطورى الذى تتلاحم معه قوى الطبيعة بقوة ما وراء الطبيعة ويلتقى بالمردة والغيلان ويحارب السحرة، وعنتره بن شداد وغيرها من الحكايات (أحمد زكى، الأساطير، ص ٥٠).

٢ - التاريخ :

إن التاريخ يمثل مصدراً خصباً للكاتب الدرامى فأحداث التاريخ مليئة بالقصص والعبر والتى تصلح لتحويلها لأعمال درامية " والكاتب يمكن أن يرجع إلى أحداث تاريخية معينة يستقى منها أفكاراً ويطوعها لرؤيته الخاصة ولكن بدون أن يزيّف الحقائق التاريخية " (عادل النادى، الفنون الدرامية، ص ٢٨) ويستطيع كاتب الدراما أن يعيد وصف التاريخ فى صورة أكثر تأثيراً فهو يحصر الرموز والمعانى والأفكار الاجتماعية المتعددة ويعيد شرحها من خلال نماذج إنسانية حية يأخذها الكاتب من الواقع والحياة (نسمة البطريق، الدلالة فى السينما والتلفزيون فى عصر العولمة، ص ٥٨).

٣ - الأعمال الأدبية والروائية :

إن الأدب بصفة عامة والقصصى منه بصفة خاصة ما هو إلا وثيقة تاريخية تعبر عن حياة الإنسان وانتماءاته المتعددة (نسمة البطريق، ص ٥٩)، فالكاتب الدرامى قد يلجأ إلى إعداد نصه الدرامى عن موضوعات مترجمة أو مقتبسة من أعمال أدبية لأدباء ومؤلفين، فالترجمة أو الاقتباس أو الإعداد تعد مصادر للكاتب الدرامى يمكن أن يعتمد عليها فى اختيار موضوع نصه الدرامى ولكن هناك اعتبارات على الكاتب أن يضعها فى اعتباره عندما يختار أى منها: (يوسف

مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٣٠٦، ٣٠٧).

١ - الترجمة : ويقصد بها ترجمة الأعمال الدرامية الأجنبية ولكن بشرط أن يترجم الكاتب الأعمال ذات المضمون الإنساني التي يمكن أن يستمتع بها المتلقى فى أى بيئة وفى كل مكان لأنها تعالج قضايا إنسانية تهم الإنسان عامة ولا يختص بها إنسان دون إنسان.

٢ - الاقتباس : ويحتاج إلى قدر كبير من الكفاءة والوعى فيمكن للكاتب أن يقتبس أو يأخذ قصة أجنبية مثلاً ويحولها إلى قصة مصرية ولا يكفى أن يغير أسماء شخصياتها فقط بل يجب عليه أن يضيف الجو المصرى والعادات والتقاليد المصرية الملائمة لتصرفات أبطالها وأن تكون الأحداث فى النهاية مما يمكن أن يحدث فى البيئة المصرية طبقاً لقوانينها وأنماط سلوكها بحيث لا يشك المتلقى أو يشعر بأنه أمام قضية أجنبية أو قصة غريبة عنه.

٣ - الإعداد : ويتم عندما يلجأ الكاتب إلى الأعمال الأدبية المنشورة فيحولها إلى أعمال درامية، والإعداد عملية شاقة ودقيقة تحتاج إلى خبرة وموهبة خاصة فالنص الأدبى هو فى الأصل الذى أنتجه الأديب فى إطار من الأطر المعروفة كالقصة القصيرة أو الرواية الطويلة دون أن يضع فى اعتباره إعدادها للوسائل الفنية المختلفة، فالرواية الأدبية كشكل أدبى لا تصلح لتقديمها سواء للإذاعة أو السينما أو التلفزيون إلا بعد إعادة كتابتها من جديد وهذا ما يسمى بالإعداد، والكاتب التلفزيونى عندما يلجأ إلى الإعداد لابد أن يكون ذو سعة خيال وقدرة على إدارة الحوار وتحويل المكتوب فى سطور إلى صور مرئية والأساس فى الإعداد أن يلتزم المُعد بالخط الرئيسى فى القصة

وبالأحداث الرئيسية فيها ورسم الشخصيات بملامحها
وسماتها كما رسمها المؤلف الأصلي. " ولقد حُسمت
هذه المشكلة فى الأعمال الناجحة فى السينما
والتلفزيون خاصة عندما يكون كاتب النص الدرامى
للسينما أو التلفزيون هو كاتب النص الأدبى " (نسمة
البطريق، الدلالة فى السينما والتلفزيون فى عصر
العولمة، ص ٣١٠).

٤ - حياة الكاتب الخاصة :

إن الكاتب الدرامى وقبل أى شئ هو إنسان مثل أى
إنسان يحزن ويفرح، يعيش حياته بما فيها من مآسى
وشقاء، ومن سعادة وابتسام ومن مواقف معينة، ويمكن أن
يستفيد الكاتب من حياته الخاصة ويجعل منها - أو من
مواقف فيها - محوراً للعمل الذى يبتدعه. وإذا ألقينا نظرة
على تاريخ الإبداع الأدبى فسنجد أن هناك كثيراً من
المؤلفين الذين ترجموا حياتهم أو أجزاء منها وكذلك
تجاربهم إلى أعمال أدبية ناجحة. فكتاب الأيام لطفه حسين،
وسارة لعباس محمود العقاد، وزينب لمحمد حسنين هيكل -
الذى تمثل حياته فى بدايتها - ينتمون إلى هذا النوع الذى
يستفيد فيه الكاتب من تجاربه فى الحياة. وإذا نظرنا
لأعمال عديد من الكتاب الكبار سنجد فيها ولو موقف من
خلال حياتهم، لأن الكاتب لا يستطيع أن ينسلخ من نفسه
وهو يتأثر كذلك بالمجتمع ويؤثر فيه. والموقف الخاص فى
العمل الدرامى وكذلك الاتجاه الفكرى يعتبران من الحياة
الخاصة بالنسبة للكاتب (عادل النادى، الفنون الدرامية،
ص ص ٣٠، ٣١).

٥ - تجارب الآخرين :

إن الخطوة الأولى فى التأليف الدرامى هو تحسس
الموضوعات والاستغراق فيها، والانتباه والتأمل فى كل ما

يحيط بالكاتب، فليس صعباً أن ينتبه الكاتب لكل ما يجرى من حوله، وقد ينفذ إلى شئ لا يثير اهتمام الآخرين (منصور نعمان، فن كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون، ص ٥١).

ومن الملاحظ أن الآخرين يعيشون حياتهم دون أن ينظروا إليها بدقة، أما الكاتب الدرامى فله عين فنية يرى بها ما لا يراه الآخرون، يرى بالمقدرة الشديدة ما وراء الأشياء، فهو يرى تجربة الآخرين ويعيشها ويحلل جزئياتها ويجمع ما لا يستطيع تجميعه الآخرون، وقد يربط الكاتب بين تجارب الآخرين وحياته الخاصة أو بين تجربة يراها حديثاً تذكره بتجربة شاهدها منذ زمن بعيد فتثير فى نفسه شيئاً يكون نتاجه عملاً أدبياً، ومما لاشك فيه أن ثقافة الكاتب الدرامى الخاصة لها أهمية فى هذا المصدر، بل وفى كل المصادر (عادل النادى، الفنون الدرامية، ص ص ٣١، ٣٢).

إن المؤلف الدرامى بحاجة دائماً إلى ملء سلة خبراته الذاتية ميدانياً من الحياة (أو من تجارب الآخرين) فهو يوظف حواسه ويلتقط عديد من الصور المدركة حسياً ويخزنها فى عقله، فمن خلال حاسة السمع ينشط موسيقى الحوار لديه ويُرصع صياغته الأدبية ويجعل حواراته دافئة حيوية وغنية ومعبرة عن خلجات الأبطال، كما أنه من خلال العين يستطيع أن ينشئ صوراً ويرصد ما لا يقع فى الحوار، ويمكن أن يُعيد تفكيك صورة التقطها من حاسة النظر وينظمها مرة أخرى فى صياغة درامية بارعة. إن خبرة الكاتب الدرامى المتوسعة والمتعددة المشارب إنما تنعكس فى المواقف والصور

والأبطال والأفكار التى تتضمنها نصوصه الدرامية، وعلى الكاتب أن ينشط حواسه من اللمس والذوق والشم فذلك يعطيه مدى أوسع فى عملية الكتابة الدرامية. إن الدراما يمكن أن تشتمل على خبرات الكاتب المتلقطة وما يضيفه من حس إبداعى وخيال واسع ودقة فى التنظيم فيكون الناتج نصاً جمالياً يستحوز على انتباه المتلقى (منصور نعمان، فن كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون، ص ٥٣، ٥٤).

ويمكن للكاتب الدرامى " أن ينتهز كل فرصة متاحة للسفر محلياً وإلى الخارج ومخالطة الناس والاستماع إليهم والتدريب على قوة الملاحظة والاقتراب من الأحداث وليس البعد عنها، فمثلاً يستطيع إذا رأى شجاراً فى الطريق أن يقترب ويلاحظ (فى حدود السلامة طبعاً) وإذا هبت عاصفة وهو فى أى مكان فلا يُغلق عليه النوافذ والأبواب بل يخرج ويتطلع ويعايش التجربة مهما كانت مثيرة للرعب، وفى المقابل عليه أن ينتقل بين الناس والأماكن فى المناسبات السعيدة والاحتفالات العامة وأن يراقب شتى الإجراءات والأحداث والانفعالات أى أن يتزود بخبرة الحياة بالعرض والعمق ودون أدنى تردد (حسين حلمى المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، الجزء الثانى، ص ٢٥٧).

ومن النصائح التى توجه لكاتب الدراما " أنه خلال مسيرة حياته لأبد وأن يسجل ملاحظاته وأفكاره فى نوته أو كشكول بدون اختيار أو تصفيه أو تبويب أو تهذيب قد يعطله، المهم أن يسارع بالتسجيل على الفور لكل فكرة أو موضوع يطرأ عليه، أو مشهد أو شخصية رآها أو سمع عنها أو تجسدت فى خياله ولفنت نظره، أو حادث قرأ عنه فى جريدة أو جملة حوار أو معنى معين أو رأى فلسفى أو قول مأثور أو

مثل شعبي أو حركة خاصة أو اسم طريق أو وصف مكان
ذى طابع خاص، أو شعور فى موقف معين أو عنوان جذاب
يصلح لعمل فنى، أو تصرفات من عنده نقص أو عاهة ...
الخ، ومع الزمن سوف يصبح لديه أكثر من نوته أو كشكول
وعليه أن يقلب صفحاتها ويقرأ ما بها بين الحين والحين
وسيجد فيها ذخيرة هائلة تفيده فى عمله، ولا بأس من أن
يجعله ذلك يبلور بعض الأفكار التى قد تكون نواة لعمل جيد
فى يوم من الأيام (حسين حلمى المهندس، دراما الشاشة بين
النظرية والتطبيق، الجزء الثانى، ص ٢٥٧).

٦ - التخيل والعقل الباطن :

إن ما نلمسه من حيوية وحرية فى إيجاد الكاتب
لشخصياته مصدره عادة العقل الباطن الذى يمد العقل
الواعى بالمادة التى يحتاج إليها، ومن خلال ذلك نجد أن ما
فى عقل الإنسان الباطن ينعكس على أعماله، والمؤلف حين
يتخيل شيئاً معيناً فإنه لا يتخيله من فراغ بل يقوم بإعادة
تجميع وتشكيل عناصر موجودة فى الواقع وعلى هذا
الأساس لا يوجد شئ اسمه الخيال المطلق من الفراغ، وما
الخيال فى الحقيقة إلا عناصر موجودة وعقلية الكاتب تعيد
تجميعها فى صورة جديدة غير المألوفة، ومن هنا نجد أن
التخيل يدخل فيه العقل الباطن والحياة الخاصة للكاتب
وتجارب الآخرين وما إلى ذلك (عادل النادى، الفنون
الدرامية، ص ٣٢، ٣٣).

ثالثاً - كتابة الدراما للراديو :

تعود أولى المحاولات الإذاعية لنقل الأعمال الدرامية
بالإذاعة المصرية إلى بداية الإذاعة حينما بدأت الإذاعة فى
نقل المسرحيات من خلال الميكروفون إلى المستمعين فى
منزلهم (سامية أحمد على، عبد العزيز شرف، الدراما فى
الإذاعة والتلفزيون، ص ٨٥)، فقد ظن القائمون على

الإذاعة أنه يكفى وضع الميكروفون داخل المسرح حتى ينقل إلى المستمعين ما يدور على خشبته وما يؤديه الممثلون من أدوار (يوسف مرزوق، المدخل إلى حرفة الفن الإذاعي، ص ١٥٨)، وكانت الإذاعة تنقل أصوات الممثلين فقط دون أن يعلم المستمع ما يفعله هؤلاء الممثلين على خشبة المسرح أو ما يدور حولهم من مناظر (سامية أحمد على، عبد العزيز شرف، الدراما فى الراديو والتلفزيون، ص ٨٥) ولكن ما لبث القائمون على الإذاعة أن أدركوا أن طبيعة الراديو كوسيلة تختلف عن طبيعة المسرح فالراديو يعتمد اعتماداً كاملاً على الصوت فى حين أن المسرح يعتمد على الرؤية بالعين بجانب السماع بالأذن (يوسف مرزوق، المدخل إلى حرفة الفن الإذاعي، ص ١٥٨).

وقد قُدمت المسرحيات من خلال الراديو بصورتها التى تعرض بها على المسرح دون إعداد يتفق وطبيعة الراديو، وحاول الإذاعيون تعويض المستمع عما يفقده من عناصر الرؤية بجعل المذيع يصف للمستمع المنظر الذى تدور فيه الأحداث والزمان الذى تقع فيه وحركات الممثلين وتعبيراتهم وملابسهم والمؤثرات المسرحية المنظورة الأخرى كالإضاءة والمكياج ولكن هذا لم يحقق الظاهرة الإذاعية التى تملئها طبيعة الراديو (سامية أحمد على، عبد العزيز شرف، الدراما فى الإذاعة والتلفزيون، ص ٨٥).

وعندما تنبه الإذاعيون إلى أن طبيعة الراديو تختلف عن طبيعة المسرح، أخذ الكتاب يبحثون عن سبيل آخر لعمل تمثيلات تناسب طبيعة الراديو فلجأوا إلى الترجمة والاقتباس من الآداب الأجنبية واتجه نفر منهم نحو التأليف واتجه بعض الكتاب إلى كتابة تمثيلات تصور تجربة عاصروها وصاغوها بأقلامهم وكانت هذه هى بداية كتابة التمثيلية الإذاعية التى تستمد مادتها من واقع ظروف المجتمع، واستمر

التطور حتى وصلت الإذاعة إلى مرحلة تميزت فيها التمثيلية الإذاعية كشكل فنى وبدأ المؤلفون فى دراسة البناء الفنى للتمثيلية الإذاعية ودراسة الحرفية التى تستلزمها وأخذت التمثيلية تعتمد على الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية وتتخذ لنفسها خطأً فنياً يتلاءم وطبيعة الراديو (سامية أحمد على، عبد العزيز شرف، الدراما فى الإذاعة والتلفزيون، ص ٨٦، ٨٧).

وهكذا أخذ يتضح للإذاعيين أن فنهم الناشئ الجديد له شخصيته المستقلة وسماته الخاصة المميزة له، ومن ثم كان لابد أن ينشأ فن جديد أصيل موجه إلى الملايين من جماهير الإذاعة وهو فن التمثيلية الإذاعية (إبراهيم إمام، الإعلام الإذاعي والتلفزيوني، ص ٤٧).

١ - التمثيلية الإذاعية :

تتضمن الدراما الإذاعية ما يسمى بالتمثيلية أو المسلسل الإذاعي والتي يعرفها البعض بأنها الكلمة التى تعطى حواراً بين شخصيات تمثل واقعاً حياتياً. والتمثيلية هى عمل فنى متكامل يبدأ بالحوار الذى يأتى على ألسنة الممثلين، وهو الحوار الذى اتفق خبراء الإذاعة على أن له وظائف ثلاث هى إعطاء المعلومات، والتعبير عن العواطف، وتطوير الحوادث حتى تفضى إلى العقدة (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة فى إنتاج البرامج الإذاعية، ص ٢١).

وتقوم التمثيلية الإذاعية على ثلاث دعائم صوتية رئيسية هى:
أولاً: الكلمات أو الحوار أو النصوص التى يكتبها المؤلف للأذن.

ثانياً: المؤثرات الصوتية وهى إما طبيعية أو صناعية.
ثالثاً: الموسيقى وهى إما تصويرية أو تعبيرية، تطبيقية أو
بحته. (إبراهيم إمام، الإعلام الإذاعى والتلفزيونى، ص
(٤٧)

وتتكون التمثيلية الإذاعية من أجزاء هى البداية والوسط
والنهاية " ويتوقف نجاح التمثيلية على بدايتها والبداية تبدأ
بعنوان التمثيلية فإذا لم يكن العنوان جذاباً ومثيراً فإنه لن
يجذب المستمع الذى يملك حق تحريك أصابعه على المؤشر
لينتقل إلى محطة أخرى، ويتوقف مصير التمثيلية كلها على
بدايتها ولذلك يجب أن تكون بدايتها مؤثرة تبدأ من أول سطر
فيها بالاستحواذ على المستمع، أما الوسط فهو مجموعة
المسامع التى تكون سلسلة المواقف المتتالية للموضوع بحيث
ينتهى كل موقف إلى الموقف الذى يليه، وتتنوع المسامع أو
المواقف فى التمثيلية الإذاعية بما يعطيها الحيوية اللازمة، أما
النهاية فهى ما يود أن يصل به الكاتب إلى المستمع، ويجب
أن تكون البداية والوسط تمهيداً لهذه النهاية علاوة على
ضرورة منطقيتها (يوسف مرزوق، المدخل إلى حرفة الفن
الإذاعى، ص ١٦١).

وكما تقوم التمثيلية الإذاعية على دعائم صوتية وتتكون
من مجموعة أجزاء فإن الكاتب حين يشرع فى كتابة التمثيلية
لابد أن يكون مدركاً لعناصرها الرئيسية ومكوناتها من
موضوع وحبكة وشخصيات وغيرها، وقد حدد المتخصصين
فى كتابة التمثيلية الإذاعية عدة عناصر نعرض لها بشئ من
التفصيل:

٢ - عناصر التمثيلية الإذاعية :

إن عناصر التمثيلية الإذاعية سبعة هي كما يلي :

- أ - الموضوع.
- ب - الحكمة.
- ج - الشخصيات.
- د - الأماكن.
- هـ - الحوار.
- و - المؤثرات الصوتية.
- ز - الموسيقى.

أ - الموضوع :

موضوع التمثيلية الإذاعية هو النقطة التي كتبت حولها التمثيلية وهو تقرير فكرة التمثيلية، فالموضوع هو الفكرة المحملة لما تحاول أن تقولها التمثيلية، ولا يُشترط أن يكون الموضوع مهماً أو مقالة فلسفية عميقة فلطالما ألفت تمثيلات ناجحة من أبسط الموضوعات، وقد يكون الموضوع من البساطة بحيث لا يتجاوز ملاحظة عابرة لإحدى نقائص البشر مثل " الجمال في الروح لا في الجسد " فليس بذى بال أن تكون الفكرة الرئيسية مهمة أو غير مهمة ولكن لابد أن تكون هذه الفكرة واضحة تمام الوضوح في ذهن الكاتب قبل أن يخط سطرأ واحداً من الحوار أو يكتب مسمعاً واحداً (سامية أحمد على، عبد العزيز شرف، الدراما في الإذاعة والتلفزيون، ص ٩٢).

ب - الحكمة :

الحكمة كما يراها كتاب الدراما هي بناء الأحداث التي تكون الحدث الأساسي للرواية أي أن الحكمة هي عرض الصراع، إن الهدف الأساسي الذي يجب أن يوضع في الاعتبار عند تصميم الحكمة هو بيان كيف أثرت حادثة في أخرى، ولماذا يتصرف الأبطال على هذا النحو، فالهدف الأساسي من الحكمة هو إثارة عواطف الجمهور إلى أقصى حد (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة في إنتاج البرامج

الإذاعية، ص ٢٢٥).

إن الحكمة كما يقول (ألبرت كرو) تعنى كيفية عرض صراع التمثيلية بأمثل الطرق وأشدّها تأثيراً ولا يمكن أن نقول عن تمثيلية ما أنها تحوى حكمة أو خطة إلا إذا تبينا فيها صراعاً واضحاً بين قوتين أو أكثر، وأكثر ما يستوجب العناية فى وضع الحكمة هو قوة تماسكها وليس هذا بالأمر العسير، فالخطط يمكن أن ترسم بنفس الطريقة التى يتبعها المهندسون المعماريون فى كل تصميماتهم، وكل ما يتطلبه التخطيط الجيد هو وضع التصميم بمهارة وتنظيم المواد المستعملة، ولذلك يمكن تقسيم الحكمة إلى عدة عناصر نوضحها على النحو التالى: (سامية أحمد على، عبد العزيز شرف، الدراما فى الإذاعة والتلفزيون، ص ٩٤ - ٩٦)

★ البطل :

لابد أن تحتوى كل خطة على بطل، والبطل هو الشخصية التى يميل إليها الجمهور، فلا يمكن أن يكون الصراع مشوقاً ومثيراً لانتباه الجماهير إلا إذا حملهم على الانحياز إلى أحد أطرافه وهذا هو الغرض الأساسى من شخصية البطل فى خطة التمثيلية.

★ الخصم :

وما دمنا سنصور شخصية البطل وما دمنا سنضطر إلى إدخالها فى صراع فعلىنا إذن أن نصور شخصية أخرى معادية، شخصية تصارع البطل، شخصية شريرة وهى الخصم، وقد دلت التجارب على أن نجاح الخطط يتناسب طردياً مع عدد الناس الذين يحبون البطل ويكرهون الشخصية الشريرة. ويجب أن يكون الفصل بين الخير والشر واضحاً بحيث يجد الجمهور شخصاً يحبه ويهتف له من أعماقه وشخصاً يحقّره ويزدرى سلوكه من أعماقه أيضاً.

★ الصراع :

إن كل خطة يجب أن تحتوى على صراع، ولا فائدة من

براعة تصوير الشخصيات فى التمثيلية الإذاعية إلا إذا أدخلت فى صراع منذ بداية الخطّة ويجب أن يكون الصراع مثيراً مشوقاً ويُسَتمد ذلك من الشك الذى يخامر الجمهور فى النتيجة النهائية لهذا الصراع.

ج - الشخصيات :

يجب أن يسعى كاتب التمثيلية الإذاعية فى الراديو إلى رسم شخصياتها بعناية وعليه أن يسعى إلى تطوير الشخصية مع تصاعد الأحداث الدرامية بما يساعد على جذب الانتباه إليها حتى تؤثر فى المستمعين، وهذه الشخصيات تُقدم للمستمعين من خلال الحوار والمؤثرات الصوتية. وحيث أن التمثيلية الإذاعية تتضمن عدة أصوات فإن عدد الشخصيات يجب أن يكون محدوداً، وعلى الكاتب أن يحدد عدد الشخصيات فى كل مسمع درامى وأن يوضح من خلالها البيئة والوسط الاجتماعى والمستوى الاقتصادى والتعليمى، بالإضافة إلى ذلك فإن كل حركة ولون يترجم فى الراديو إلى كلمات تجرى على لسان إحدى الشخصيات، فمن يرفع يده أثناء حديثه يمكن أن يترجم فى الراديو إلى كلمات تجرى على لسان إحدى الشخصيات لتوحى للمستمع بأن شخصية ما فى التمثيلية رفعت يدها فيقول " لماذا ترفع يدك هكذا ؟ " (عدلى رضا، البناء الدرامى فى الراديو والتلفزيون، ص ١١٥).

وعلى الكاتب الدرامى أن يُميز بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية (الكومبارس) وأن يرسم من خلال الحوار والصراع والتفاعل بين الشخصيات أبعاد هذه الشخصيات الجسمية والاجتماعية والنفسية (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة فى إنتاج البرامج الإذاعية، ص ٢١٧).

د - الأماكن :

وهنا يُستخدم كل من الكلمة (الحوار) والمؤثرات

الصوتية لرسم الأماكن التى تدور فيها أحداث التمثيلية الإذاعية، ومثال ذلك قول أحد الشخصيات جملة " سأسافر للقاهرة بالقطار " ثم نسمع صوت القطار فينتقل للمستمع الجو العام للحدث ويتخيل المكان الذى تدور فيه الأحداث أو أن يقول مثلاً " إيه الزحام اللى فى السوق ده النهاردة " ليدل على أن الأحداث تدور فى سوق مزدحم ... وهكذا، وهناك بعض الأصوات التى تدل على الأماكن ومن ذلك صوت الملاعق والأطباق يدل على أن الأحداث تدور فى مطعم مثلاً أو على مائدة للطعام فى المنزل، صوت جرس مكتوم يوحي بأن الأحداث تتم فى مكتب من المكاتب، صوت أمواج البحر وأصوات الطيور والحيوانات تدل على أماكن معينة ... وهكذا.

ويمكن كذلك أن تدور أحداث التمثيلية فى أماكن خيالية وغير واقعية كأن يكون ذلك فى أعماق الأرض أو تحت البحار أو بين الكواكب والمهم هو أن يحرص كاتب الدراما الإذاعية على استخدام الكلمات والمؤثرات اللازمة لإعطاء الإحساس بالمكان الذى تدور فيه الأحداث.

هـ - الحوار :

يمتاز نص التمثيلية الإذاعية بالبساطة وسلامة التعبير وقصر العبارات وطبيعية التركيب واستخدام الكلمات المعروفة والبعد عن الألفاظ المهجورة لأن قاعدة المستمعين عريضة ضخمة ولا بد من أن تكون الكلمة الإذاعية مقبولة غير نابية لأن الاستماع للإذاعة عام وينظر إليه باحترام فمن خلال الحوار يستطيع الإذاعي أن يصور الشخصية وأن يوحي بالزمان والمكان وأن يبين طبيعة الصراع بين الشخصيات أو بين الأفكار والقيم (إبراهيم إمام، الإعلام الإذاعي والتلفزيوني، ص ٤٧).

إن الحوار فى التمثيلية الإذاعية هو الأداة الرئيسية التى تحقق الاتصال الإذاعى بين أذن المستمع وموضوع التمثيلية، ولا بد أن يكون الحوار واقعياً يكشف عن فكرة التمثيلية وما تهدف إليه وأن يكون شديد التركيز بعيداً عن الثثرة وزخرف الكلام، فالحوار الإذاعى الجيد هو الذى يُجمل المعانى الكثيرة فى كلمات قليلة ويساعد المستمعين على أن يعرفوا عن طريقها ماذا تريد أن تقول التمثيلية وإضافة إلى ذلك فإن الحوار هو من الأدوات التى يستعين بها الكاتب ليظهر شخصياته ويتمثل ذلك فى: (سامية أحمد على، عبد العزيز شرف، الدراما فى الإذاعة والتلفزيون، ص ١٠٢ - ١٠٤).

- ١ - طريقة الشخصية فى اختيار الألفاظ.
- ٢ - طول الكلمات أو قصرها من حيث البناء والتركيب.
- ٣ - السرعة فى الإلقاء أو البطء مما يعبر عن الحالة النفسية التى تكون عليها الشخصية من حيث الردود والانفعال.

و - المؤثرات الصوتية :

للمؤثرات الصوتية والموسيقى أهمية بالغة لبرامج الإذاعة بوجه عام والمادة الدرامية بوجه خاص لأن الإذاعة تعتمد على حاسة السمع فقط وبالتالي فهى تحتاج إلى الاستعانة بكل ما من شأنه تجسيد الموضوع أو الفكرة فى خيال المستمع (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة فى إنتاج البرامج الإذاعية، ص ٢٢٧)

والمؤثرات الصوتية نوعان : (إبراهيم إمام، الإعلام الإذاعى والتلفزيونى، ص ٤٩)

١ - مؤثرات طبيعية حية: ومثالها خرير الماء، وزئير الأسود، وصهيل الخيل، وصياح الديكة، وفحيح الأفعى، وزمجرة الريح أو غير ذلك من الأصوات المألوفة مثل انسكاب ماء فى كأس أو إشعال سيجارة أو ارتطام مقعد على الأرض أو دقات الساعة، وهناك هياات إذاعية تنتج تسجيلات لهذه الأصوات بحيث يمكن استخدامها فى أى وقت دون عناء، فإذا كان من العسير إحداث هذه الأصوات داخل الاستوديو فمن السهل الحصول على تسجيلاتها.

٢ - مؤثرات صوتية مصنوعة: وهى التى تنتج من غير مصادرها فالمعروف أن الميكروفون حساس جداً لساثر الأصوات التى يمكن تأليفها وتضخيمها من مصادر صناعية غير طبيعية فمن الممكن استخدام الورق والرمال والزجاج والحجارة والمعادن والخشب وغيرها من العناصر التى ينتج عن احتكاكها أو هزها أصوات معينة وهذه هى الحيل الإذاعية.

إن المؤثرات الصوتية ذات قيمة عالية فهى تمكن المنتج من استحضار شخصية الإنتاج ومن بناء الموقف أو نقطة البداية بسرعة، وإذا كانت الستارة ترفع فى المسرح لتكشف عن بداية العرض فالمؤثرات الصوتية تقوم بنفس الدور تقريباً (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة فى إنتاج البرامج الإذاعية، ص ص ٢٢٧، ٢٢٨).

وللمؤثرات الصوتية قيمة إيحائية للتعبير عن المكان والزمان ولتوفير الخلفية اللازمة للتمثيلية الإذاعية وخلق الجو النفسى وكذلك للدلالة على دخول الشخصيات وخروجها فضلاً عن توفير النقلات الإنسيابية بين مسامع التمثيلية فيكفى مثلاً أن نستمع إلى صليل معادن على الأرض ثم تحريك مفصلة باب معدنية صدنة أمام الميكروفون للتعبير عن سجين مكبل بالسلاسل وقد دخل السجن وأغلقت من دونه الأبواب، وارتطام الأكواب وانسكاب الماء فى الكؤوس مع ضحكات ممزوجة

بأصوات لاعبي قمار تدل على ملهى ليلي، والاستماع إلى دقات ساعة الجامعة التقليدية يوحى بالجو الجامعي، ويكفي سماع صوت القطار ممزوجاً بأصوات الباعة للإيحاء بجو محطة السكة الحديدية وكذلك بالنسبة للمطارات والموانى ... وهكذا (إبراهيم إمام، الإعلام الإذاعي والتلفزيوني، ص ٥٠).

ز - الموسيقى :

تعتبر الموسيقى مكوناً أصيلاً من مكونات الفن الإذاعي عموماً والفنون الدرامية على وجه الخصوص، وتستخدم الموسيقى في الدراما كستار موسيقي وكافتتاحية للعمل الدرامي والانتقال بين الفقرات وكذلك لختام الحلقات وأيضاً لختام العمل ككل (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة في إنتاج البرامج الإذاعية، ص ٢٣٠).

إن الموسيقى يمكن أن تعطينا افتتاحية التمثيلية التي توحى بالجو العام للأحداث فهي بمثابة لحن مميز للتمثيلية وفي الوقت نفسه تهيي النفس لقبول الجو العام للتمثيلية وهي تقوم بدور الجسور بين المسامع على نحو ما تقوم به المؤثرات الصوتية بشرط أن تكون الموسيقى معبرة عن الموقف، كما تلعب الموسيقى دوراً مهماً في تصوير الحالة النفسية والصعود إلى القمم الدرامية وهنا تصبح الموسيقى التعبيرية معيناً للفنان، فقد استخدم كبار الفنانين الموسيقى كقمة تعبيرية عندما يعز التعبير اللفظي (إبراهيم إمام، الإعلام الإذاعي والتلفزيوني، ص ٥١).

وتستخدم الموسيقى التصويرية للتعبير عن الصراع والأحداث والجو العام للعمل الدرامي ففي هذه الموسيقى يكون المؤلف قد عمد إلى وصف مشهد أو قصة أو إحساس خاص أو عاطفة جياشه أو ملاحقة بعض الأحداث ...

فالموسيقى التصويرية وسيلة تعبير مؤثرة تصف المواقف المختلفة بما فيها من أفرح وأتراح كما تحاكي الأصوات الطبيعية بنغمات وجمل موسيقية (بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة فى إنتاج البرامج الإذاعية، ص ٢٣١).

رابعاً - كتابة الدراما للتلفزيون :

تعد الدراما المقدمة فى التلفزيون من أهم الأشكال البرمجية المحببة لدى الجمهور " فالدراما التلفزيونية من أهم ما يربط المشاهد بالشاشة الصغيرة لأنها العماد الرئيسى فى التسلية المنزلية الميسرة، والدراما التلفزيونية - شأنها شأن كل الدراما - لا تخرج عن كونها قصة ذات هيكل وبناء وخط درامى تولى خصيصاً للتلفزيون أو يعدها المعد عن قصة أو مسرحية مقروءة وفى كلتا الحالتين لابد أن تحاكي الصورة التلفزيونية ما يقوله النص بحرفية وذكاء وبساطه ووضوح يجذب انتباه المشاهد، ومشاهد التلفزيون كما نعرف إنساناً مدللاً للغاية ليس مضطراً للمشاهدة فهو لم يتكلف مشقة الذهاب لمشاهدة العرض كما أنه لم يدفع ثمناً لهذه المشاهدة وبالتالي لابد من إثارة اهتمامه بمهارة فما أسهل إغلاق جهاز التلفزيون والانصراف عن شاشته الصغيرة (فوزية فهميم، التلفزيون فن، ص ٧٦).

ولعل المشكلة الكبرى التى تواجه مؤلف التلفزيون أو الشخص الذى يريد أن يؤلف فى هذا الميدان هى أنه لابد أولاً أن يفهم ما هو التلفزيون ... فالتلفزيون يشبه الراديو أو الإذاعة الصوتية فى أنه وسيلة إذاعية تصل إلى أعداد هائلة من الناس مجتمعة فى مجموعات صغيرة، كما أنه

وسيلة يومية تصل إلى الناس يومياً دون نظر إذا ما كانت الإذاعة نابعة من داخل الاستوديو أم من خارجه أو من الجهتين معاً، والتلفزيون يشبه السينما فى أنه يستخدم الكاميرات والمشاهد لكى تصل الصورة إلى المشاهدين من خلال عدسة هذه الكاميرات، كما أنه يستخدم الصورة والصوت معاً فى وقت واحد ويستخدم الأساليب التى تستخدم فى الفيلم مثل التلاشى **Fading**، والمزج **Mixing**، وهو يشبه المسرح فى أنه وسيلة حية ... والواقع أن التلفزيون يلجأ إلى أساليب هذه الوسائل جميعاً من راديو وسينما ومسرح ويستخدمها ولكنه فى الوقت ذاته وسيلة قائمة بذاتها تختلف عن هذه الوسائل أيضاً (بول روثا، العمل التلفزيونى، ص ٥٠، ٥١).

ولذلك عندما يفكر المؤلف فى كتابة نصه الدرامى تلفزيونياً لابد أن يفكر فى التفاصيل لأن دراما التلفزيون تختلف عن دراما الإذاعة، فالمؤلف الإذاعى لا يقلقه مكان وزمان وظروف الحدث المجسدة للجو مثلما لا يهتم بالأزياء والنفقات والماكياج، فقد أتاحت له حرية العمل الدرامى الإذاعى إمكانية النقلة الواسعة بصورة تختلف كثيراً عن قرينتها الدراما التلفزيونية التى غالباً ما يفكر المؤلف فى تفاصيل تحقيق النص، فالكلمة ليست هى الفاصل الأول والخاصية المتمتعة بالأولوية وإنما الأولوية هنا للصورة الدرامية المجسدة والمدرسة حسياً التى ينبغى أن تكون مقنعة وغير مربكة للمتلقى فضلاً عن وضوحها وصدقها وعمقها وارتباطها الفعلى بالحدث، ومن هنا كان اهتمام المؤلف للدراما التلفزيونية بالتفاصيل المختلفة التى يجتهد بتدوينها فى

متن السيناريو الذى يكتبه (منصور نعمان، فن كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتلفزيون، ص ٤٣).

★ بناء الدراما التلفزيونية :

يشتمل بناء الدراما التلفزيونية على عدة عناصر أو مكونات لا يخلو منها أى عمل درامى ومن هذه المكونات ما يلى:

١ - موضوع الدراما :

يبدأ عمل الكاتب الدرامى للتلفزيون شأنه شأن أى كاتب درامى بالموضوع أو الفكرة التى يتناولها فى عمله وليست المشكلة فى اختيار الموضوع، بقدر القدرة على معالجة هذا الموضوع وبصفة عامة كل الموضوعات فى الحياة تصلح لكى تكون أعمالاً درامية فيما عدا بعض الموضوعات الشائكة أو الموضوعات المحظورة التى تهدد قيم وأخلاق المجتمع (يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، ص ٣٠٨، ٣٠٩).

ومن المحظورات التى ينبغى للكاتب الدرامى التلفزيونى ألا يخوض فيها ما يلى: (فوزية فهميم، التلفزيون فن، ص ٧٧)

- ١ - الكتابة فى الموضوعات التى لا خبره له بها.
- ٢ - نقل أحداث التاريخ نقلاً آلياً بدون إبداع.
- ٣ - الإكثار من الرموز والمعانى الغامضة.
- ٤ - النقد الجارح.
- ٥ - التعرض للأمور الشائكة التى تخذش الحياء.
- ٦ - تحويل الفن إلى مهاترات سياسية.
- ٧ - المساس بالأديان والشخصيات المقدسة.

٢ - المعالجة :

بعد أن يجد الكاتب الدرامى موضوعه أو فكرته فإن عليه أن يعالجها فى صورة سيناريو، وهنا تثار قضية مهمة خاصة إذا ما كان الكاتب يعالج نصاً أدبياً على درجة عالية من الإبداع الأدبى، والقضية هنا هى مدى إحساس الكاتب بالعمل الأدبى الأصيل وكيف يعيد ذلك الكاتب ترتيب النظام الأدبى القائم من خلال نظام آخر فيلمى يتكون من وحدات فكرية متعددة تحافظ على وحدة المعانى والأفكار المطروحة فى الأدب المكتوب أو القصة الأدبية. ويتوقف ذلك على عدة عوامل أهمها قدرته على إعادة عرض الأفكار من خلال وحدات دلالية حركية (نسمة البطريق، الدلالة فى السينما والتلفزيون فى عصر العولمة، ص ٣١٠).

إن نص السيناريو أو النص المكتوب النهائى والمعد للتنفيذ يتكون من مقاطع ومشاهد متتالية، وأهم ما يميز ذلك السيناريو أو المخطط أو النص النهائى هو تقديم المواقف فى صورة حركية متتالية تجسد الفكرة والنص المكتوب، فالقصة التى يروها كاتب السيناريو التلفزيونى هى قصة أدائية تختلف عن القصة الأدبية التى يقوم الكاتب أو الأديب بتقديم أحداثها من خلال وصف سردي أدبى (نسمة البطريق، الدلالة فى السينما والتلفزيون فى عصر العولمة، ص ٣١٣).

٣ - الشخصيات :

إن الشخصية طبقاً لنظرية الدراما الحديثة هى المحرك الأول للفعل، ومن خلالها يتحدد الحوار ومن مواقفها وأفعالها تتطور الدراما. والشخصية الدرامية تختلف عن الشخصية اللادرامية (أى الأفراد الذين نلقاهم فى الحياة اليومية) فالشخصية الدرامية بوجه عام هى شخصية فيها مزيد من التوتر فقد تكون أكثر حساسية أو أكثر جاذبية أو أكثر لفتاً للانتباه، والكاتب الدرامى الذى يرسم الشخصية بإتقان يؤسس بنيانها

النفسى والاجتماعى وينشئ الروابط مع الشخصيات الأخرى فى إطار هذا البنيان وبما يتوافق مع مسار الحدث الذى يريده وبما يخدم الإيقاع العام للنص، والخطوة الأولى فى بناء الشخصية الدرامية هى تحديد ماهية الشخصية بحيث يرسم الكاتب لها صورة فى ذهنه تشمل سماتها وقيمها التى تؤثر فى أفعالها وردود أفعالها خلال المواقف والأحداث وكذلك العادات الشخصية المتحكمة فيها (ماجدة مراد، شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، ص ١١٠).

وعلى الكاتب الدرامى أن يهتم بإبراز ثلاث أبعاد للشخصية هى: (ماجدة مراد، شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدراما التلفزيونية، ص ١١٢ - ١١٤)

أ - البعد المادى: وهو الكيان الخاص بكيفية تركيب جسم الشخصية فهو يقوم على الجنس الذى تنتمى إليه الشخصية (ذكر أم أنثى - طويل أم قصير - بدين أم نحيف - أنيق أم مهممل فى مظهره ...) وهل هناك تشوهات خلقية أو إصابات ظاهرة، أى كل ما يتصل بحالة الإنسان العضوية وهيبته العامة وتبدو أهمية هذا البعد فى أن كثيراً ما يسهم فى الإيحاء بكيفية تصرفها فى مواقف معينة.

ب - البعد الاجتماعى: وهو الذى يحدد أوصاف الشخصية ووضعها فى المجتمع ويتضمن ذلك البعد: العمل، نوعه، ظروفه، الدخل المادى، ساعات العمل، التعليم ومقدراه ونوعه، الحياة العائلية، سلوك الوالدين، الهوايات الثقافية ... الخ.

ج - البعد النفسى: وهو الذى يحدد فيه الكاتب الجوانب النفسية

للشخصية وهو ثمرة للبعدين السابقين فى الاستعداد للسلوك
والرغبات والفكر ومن خلاله نتعرف على الدوافع وما
ينشأ عنها من انفعال أو هدوء أو انطواء أو انبساط.

٤ - الحوار :

تبدو أهمية الحوار بالنسبة للعمل الدرامى ككل، فبدونه
لا يمكن اكتمال عناصر العمل الدرامى، وأيضاً عناصر
الصورة وإمكاناتها فى الإبداع، والحوار لا يكون حواراً لذاته
أى ليس مجرد شخصيتين يتبادلان الحوار أياً كان لأن الحوار
لا يُقصد لحد ذاته بل هو وسيط لتقديم حدث درامى إلى
الجمهور فهو (حوار درامى) يعكس الصراع الإرادى، فمن
صفات الحوار الدرامى أنه يجسد ويكشف المواقف ويعرضها
فى صورة أقرب إلى الواقع من حيث اللغة اللفظية ولكن
بطريقة تخضع لقواعد فنية وإبداعية (نسمة البطريق، الدلالة
فى السينما والتلفزيون فى عصر العولمة، ص ص ٣٦٣،
٣٦٤).

إن الحوار فى التلفزيون يجب أن يكون موجزاً جداً
وموجوداً بصورة أقل مما فى المسرحية مثلاً أو التمثيلية
الإذاعية لأن كاميرات التلفزيون والأجهزة المساعدة لها
(كأجهزة الخدع الإلكترونية مثلاً) تستطيع أن تقوم بمهام
كبيرة بدلاً من الحوار فى أحيان كثيرة ولذلك يجب أن يدرك
المؤلف التلفزيونى أنه يكتب عمله لوسيلة تعتمد أول ما تعتمد
على الصورة ومن الخطأ الجسيم الذى وقع وما زال يقع فيه
الكثير من مؤلفى التلفزيون أن يكون اعتمادهم الكلى على
الحوار دون مراعاة الصورة، وكأنهم يكتبون للإذاعة، وكثيراً
ما يعرض التلفزيون أعمالاً درامية يمكن للمشاهد أن يتابعها

بأذنه فقط من مكان بعيد عن جهاز التلفزيون (عادل النادى،
الفنون الدرامية، ص ص ٧٤، ٧٥).

إن الحوار الدرامى فى دراما التلفزيون ذو طبيعة خاصة فهو يدفع الحدث إلى الأمام ولكى يتم له ذلك فإنه يجب أن يكون معبراً عن الشخصية أو الشخصيات التى سوف تؤدى الموقف تعبيراً صادقاً، كما أن للحوار وظائف عدة منها السير بعقدة القصة أو العمل التمثيلى إلى الأمام وتطوير أحداثها إلى أن تصل إلى النهاية ومساعدة الصور الفيلمية على اكتمال عناصرها، وكذلك الكشف عن الشخصيات أى اكتشاف بعض ملامحها وطريقتها فى التعامل مع الآخرين (نسمة البطريق، الدلالة فى السينما والتلفزيون فى عصر العولمة، ص ٣٦١).

خاتمة :

تنوعت الأشكال الدرامية التى يعرضها الراديو والتلفزيون بين مسرحيات وأفلام وتمثاليات ومسلسلات وسلاسل، وجميعها تصدر عن كتاب متمرسون يحصلون على أفكارهم من مصادر عدة يشكل التاريخ والأسطورة والأدب بعضاً منها. وكما تتكون التمثيليات الإذاعية من بداية ووسط ونهاية وتشتمل على مجموعة عناصر من بينها الحبكة والشخصيات والأماكن والحوار فإن الدراما التلفزيونية لها بناء كذلك يضم الموضوع والمعالجة والشخصيات والحوار، غير أن هناك أنواع أخرى من الإنتاج ليست بالضرورة إنتاجاً درامياً وإن كانت تتخذ أحياناً القالب شبه الدرامى فى عرض موضوعاتها ونقص ذلك الأفلام التسجيلية التى نخصص لها

الفصل التاسع والأخير من فصول الكتاب.

الفصل التاسع

الأفلام التسجيلية

الفصل التاسع

الأفلام التسجيلية “النشأة والتطور”

مقدمة

أولاً : تاريخ الفيلم التسجيلي

ثانياً : مفهوم الفيلم التسجيلي

ثالثاً : أشكال الإنتاج التسجيلي

رابعاً : قواعد كتابة الأفلام التسجيلية

خاتمة

-
٢٨١
-

مقدمة :

عرفت محطات التلفزيون شكلاً من الأفلام غير الروائية التي تنطلق من الواقع فتسجله بدقه دون تزييف، وتلك النوعية من الأفلام هي الأفلام التسجيلية. فقد عُرفت الأفلام التسجيلية منذ بداية السينما وبدأت مع أول خطوات الفن السينمائي ثم نمت وتطورت إلى الشكل الذي نجده اليوم معروضاً في كثير من قنوات التلفزيون. ومع بداية الخمسينيات اتسعت دائرة الأفلام التسجيلية لتشمل عدداً كبيراً من الموضوعات، وساعد على ذلك التقدم في تكنولوجيا التصوير وانتشار الإرسال التلفزيوني وأصبح من الممكن عرض عدد كبير من الأفلام التسجيلية على الشاشة الصغيرة الأمر الذي أعطى لتلك النوعية من الأفلام دور مهم في الإعلام الجماهيري.

وتتعدد مفهومات الفيلم التسجيلي وتعريفاته غير أن تعريف الفيلم التسجيلي بأنه معالجة خلاقية للواقع أعطى للتسجيليين آفاقاً واسعة لكي يصيغوا ذلك الواقع بطريقة لا تخلو من الإبداع وهكذا تعددت أشكال الإنتاج التسجيلي وتنوعت فنجد الأفلام الإخبارية التسجيلية، والأفلام التسجيلية التعليمية، والأفلام الإرشادية والتدريبية وأصبح هناك مجموعة قواعد متعارف عليها يلتزم بها كل من يكتب الأفلام التسجيلية. وسوف نتناول هذه القضايا على النحو التالي.

أولاً - تاريخ الفيلم التسجيلي :

بعد الفيلم التسجيلي أحد الأشكال الفنية المتميزة للإنتاج السينمائي التي أخذت طريقها إلى الإنتاج التلفزيوني مع انتشار القنوات التلفزيونية العامة والمتخصصة (المحلية والقومية والدولية) حيث أصبح الاعتماد على الفيلم التسجيلي في كثير من القنوات - سواء كمادة مستقلة أو في إطار البرامج - من الأمور الملحوظة خاصة في البرامج الإخبارية والتعليمية والثقافية (منى الحديدى، أسس الفيلم التسجيلي، ص ١١).

ويرجع تاريخ الفيلم التسجيلي إلى بداية السينما حيث بدأت خطواته مع بداية خطوات الفن السينمائي الأول عندما قام السينمائيون الأوائل أمثال الأخوة لومبير وغيرهم بتسجيل جوانب من الحياة اليومية مثل خروج عمال من مصنع أو وصول قطار إلى محطة السكة الحديد. وعند قيام الحرب العالمية الأولى كانت اللقطات الإخبارية التي قام بتصويرها المراسلون الحربيون - رغم افتقادها إلى عنصر الصوت - ذات دور كبير في تكوين الفيلم التسجيلي خصوصاً في فترة ما بعد هذه الحرب (عبد المنعم عمر، الفيلم التسجيلي، ص ١٠).

ولقد كانت البدايات الأولى لمصطلح الفيلم التسجيلي **Documentary film** كما يطلق عليه في دول المشرق العربي، أو الفيلم الوثائقي كما يطلق عليه في دول المغرب العربي على يد الفرنسيين، فقد كانوا أول من استخدم عبارة **Film documentaire** لوصف الأفلام التي أقبل على تصويرها هواة الرحلات في مطلع القرن العشرين مستخدمين في ذلك اختراع لويس لومبير **Louis Lumière** لأول جهاز لالتقاط الصور السينمائية المتحركة منذ عام ١٨٩٥ وهكذا ظهر مصطلح الأفلام التسجيلية في البداية معبراً عن أفلام الرحلات وهو ما جعله يعنى في المقام الأول تسجيلاً وثائقياً لنشاط معين وهو ما لا يعبر عن مفهوم الفيلم التسجيلي الحديث (منى الحديدى، أسس الفيلم التسجيلي، ص ١٢).

ويعتبر فيلم نانوك الشمال **Nannok of the North** أول فيلم تسجيلي متكامل حيث قام روبرت فلاهرتى بإخراج ذلك الفيلم الذى يصور حياة الإسكيمو، ونانوك تعنى بلغة الإسكيمو الأب حيث كان كبير الصيادين في جماعة الإسكيمو التي قام فلاهرتى بتصويرها يدعى نانوك (البرت فولتون، السينما آلة وفن، ص ٢٧٠) ففي عام ١٩١٥ قام فلاهرتى **Flaherty** بتصوير مشاهد الفيلم بواسطة كاميرا سينمائية بدائية ومن

خلال معايشة أبطال فيلمه (نانوك وأسرتة) وهم يسعون من أجل كسب الرزق فى بيئة قاسية موحشة (عبد المنعم عمر، الفيلم التسجيلى، ص ١٠).

ويعتبر ذلك الفيلم فيلماً تسجيلياً نموذجياً فهو يسرد موضوعاً دون أن يكون هذا الموضوع من صنع الخيال، وإنما مادته من عالم حقيقى واقعى، فالفيلم يدور حول رجل موارد حياته فى الدنيا أقل من موارد أى إنسان آخر، وحياته صراع دائم مع خطر الموت جوعاً فى أرض لا تثبت شيئاً ويتحتم عليه أن يعتمد على ما يتمكن من صيده فى أقصى الظروف الجوية وأعتهاها، فالفيلم عبارة عن تجسيد لإرادة الحياة ويستمد وحدته وبناءه من تسجيله مظاهر حياة رجل من الأسكيمو هو وأسرتة طيلة عام واحد (البرت فولتون، ص ٢٧٣).

هذا وقد حقق الفيلم نجاحاً كبيراً بين جمهور المشاهدين وهو ما شجع على إنتاج كثير من الأفلام التى لا تدور بالضرورة حول الطبيعة وأخطارها، فالفيلم التسجيلى وإن كان يتخذ موضوعه من العالم الواقعى فليس الموضوع هو الطبيعة دائماً " ففى بريطانيا تم إنتاج الفيلم التسجيلى البريد الليلى **Night mail** عام ١٩٣٦ الذى يصور الرحلة الحقيقية لقطار البريد من لندن إلى اسكتلندا، وفى روسيا حقق الفيلم التسجيلى نجاحاً كبيراً، وفى ألمانيا أهتم الرواد التسجيليين بالأفلام التى تصور الحياة اليومية فى المدن الألمانية حيث ظهر أكثر من عمل تسجيلى من أهمها سيمفونيات المدينة **City symphonies**، ثم ظهرت موجه الأفلام الدعائية التى صاحبت وجود هتلر وسيطرته على الحكم ومن أمثلة ذلك فيلم انتصار الإرادة **Triumph of the will** الذى أخرجه لينى ريفيستاهل **Leni Riefenstahl** عام ١٩٣٧ وهو يلقى الضوء على الزعيم النازى هتلر ويقدمه للجماهير فى صورة بطولية،

وخلال الحرب العالمية الثانية أنتجت معظم دول العالم أفلاماً عن الحرب وأثارها المدمرة للإنسانية حيث مولت الحكومات ميزانية معظم هذه الأفلام (عبد المنعم عمر، الفيلم التسجيلي، ص ص ١٠، ١١).

ومع بداية الخمسينيات اتسعت دائرة الأفلام التسجيلية لتشمل عدداً فريداً ومتنوعاً من الموضوعات، وساعد التقدم التكنولوجي وصناعة الكاميرات على تحقيق قدر من الحرية في الحركة كما ترتب على انتشار الإرسال التلفزيوني في دول العالم أن أصبح للفيلم التسجيلي دور مهم في الإعلام الجماهيري وأصبح من الممكن عرض عدد أكبر من الأفلام التسجيلية على الشاشة الصغيرة بالإضافة إلى إمكانية استخدام الكاميرات الإلكترونية إلى جانب الكاميرات السينمائية (عبد المنعم عمر، الفيلم التسجيلي، ص ص ١١، ١٢).

ثانياً - مفهوم الفيلم التسجيلي :

يُعد جون جريرسون John Grierson أول من وضع تعريفاً محدداً لما يجب أن يطلق عليه فيلم تسجيلي Documentary film وذلك في مقال له نشر عام ١٩٢٦، وقد جاء تعريفه للفيلم التسجيلي بأنه "المعالجة الخلاقية للواقع"، وقد ميزه عن غيره من أشكال الإنتاج التسجيلي بقوله "إن أشكال الإنتاج التسجيلي هي تلك الأفلام التي تصور عناصر الطبيعة سواء كان ما تصوره مواد خاصة بالجراند أو المجالات السينمائية أو أفلام المعرفة ذات الشكل الدرامي أو التي تعتمد على الاستطراد أو الأفلام التعليمية أو الأفلام العلمية". وقد قسم جريرسون الإنتاج السينمائي إلى مستويين أو نوعين لكل منهما أهدافه :

١ - مستوى أعلى: وهو الذي يجب أن يقتصر عليه مصطلح الأفلام التسجيلية، وهذا النوع يتضمن مغزى سياسياً اجتماعياً ويقدم معالجة خلاقية لموضوعاته ويعكس وجهة

نظر المخرج.

٢ - مستوى أدنى أو أقل: وهو الذى يشتمل على بقية أنواع الإنتاج السينمائي التسجيلي كالجرائد والمجلات السينمائية وأفلام المعرفة والأفلام العلمية والتعليمية وأفلام الرحلات التى تعكس بدورها الواقع فقط دون تقديم رأى أو تحليل.

إن الفيلم التسجيلي يتميز عن غيره من أشكال الإنتاج التسجيلي أو البرامج التسجيلية الأخرى " فالفيلم التسجيلي يعتبر شكلاً فنياً مختلفاً تماماً عن الفيلم الروائى الترفيهى لأنه يعتمد على أحداث واقعية حقيقية وعلى أشخاص حقيقيين يُشكلون هذا الحدث ويعتبرون جزءاً أساسياً فى بنائه. كما يجب أن ننبه إلى الفرق بين الفيلم التسجيلي والفيلم الإخباري أو الفيلم التعليمي أو السياحي أو حتى الفيلم الترويجي أو الإعلانى. إن الفيلم التسجيلي عبارة عن ترجمة فنية ومبتكرة للواقع، بمعنى أن مخرج الفيلم التسجيلي يحرص على تقديم أحداث واقعية حقيقية يعيشها أفراد المجتمع ولكن فى قالب فنى مشوق يضيف إليه إحساسه الفنى ورأيه الخاص بهدف تغيير المجتمع ومعالجة قضاياها المختلفة مع التركيز على القيم الإنسانية وتطوير حياة الفرد والجماعة (عبد المنعم عمر، الفيلم التسجيلي، ص ص ٧، ٨).

وقد فتح تعريف جريسون للفيلم التسجيلي (بأنه المعالجة الخلاقة للواقع) أفقاً واسعاً أمام التسجيليين كي يصيغوا ذلك الواقع بما فيه من أحداث ومشكلات وقضايا وأماكن وأشخاص بشكل فنى مؤثر، بحيث لا يقتصر عمل مخرج الفيلم التسجيلي على مجرد نقل الواقع وتسجيله

بالكاميرا السينمائية بمعنى توثيقه أو نسخه متعللاً بأن فى تمسكه وتقيده الشديد بالواقع ما يمنح إنتاجه صفة التسجيلية، بل يبحث المخرج التسجيلى فيما حوله ويختار ويحدد عناصر موضوعه من الواقع مرتباً إياها بحيث تؤدى فى النهاية إلى نتيجة معينة وتأثير مقصود بالنسبة للمشاهد (منى الحديدى، أسس الفيلم التسجيلى، ص ص ١٣، ١٤).

ولتوضيح ذلك فقد فرق ميشيل رابيجر **Michael Rabiger** فى كتابه بعنوان إخراج الفيلم التسجيلى **Directing the Documentary** بين الفيلم الصناعى أو الترويجى والفيلم التسجيلى من خلال المثال التالى وهو أنه إذا قمنا بتصوير المراحل الإنتاجية لصناعة أمواس الحلاقة فى أحد المصانع مثلاً فإن ما ننتجه يعتبر فيلماً صناعياً أو ترويجياً، أما إذا قمنا بعمل سلسلة من اللقاءات مع العاملين بهذا المصنع لمعرفة آثار عملية الإنتاج ودوران الآلات عليهم نفسياً وجسمانياً ودراسة الظروف المحيطة بالعاملين داخل المصنع ومحاولة تطويرها فإننا بصدد فيلم تسجيلى، فالفيلم التسجيلى وإن كان يعتمد على أحداث واقعية وأشخاص حقيقيين إلا أنه يختلف تماماً عن هذه النوعية من الأفلام التى تعتمد على مواد إخبارية أو صناعية أو سياحية (عبد المنعم عمر، الفيلم التسجيلى، ص ٨).

وهناك تعريفات كثيرة نشرها السينمائيون والنقاد الذين خاضوا مجال الإنتاج التسجيلى فى دول أوروبا وأمريكا ومن ذلك ما ذكره ريتشارد ماكان **Richard Maccaon** عن الفيلم التسجيلى بأن "أصالته لا تتبع من اعتماده على مادة من الواقع فقط، بقدر ما ترجع إلى أصالة توظيف هذه المادة الواقعية حيث أن وثائقية النتيجة هى الشئ المهم والمحك الأساسى فى الفيلم التسجيلى لا وثائقية المادة المصورة وإلا اقترب بذلك من مضمون الجرائد السينمائية التى تقدم مادة واقعية موثقاً بها ولكنها لا تتجاوز الناحية الإخبارية" (منى

الحديدى، أسس الفيلم التسجيلى، ص ١٤).

أما قاموس أكسفورد فيُعرف الفيلم التسجيلى بأنه " صور متحركة من الحياة الواقعية " ويتفق هذا التعريف مع التعريفات التى تقرر أن الفيلم التسجيلى يستمد مادته من الحياة الواقعية والأحداث الجارية وإن لم يشر إلى جزئية الخلق والإبداع والرأى. أما أكاديمية فنون الصور المتحركة والعلوم فتحدد الأفلام التسجيلية بأنها الأفلام التى تتعامل مع موضوعات تاريخية واجتماعية وعلمية واقتصادية سواء تم تصويرها وقت حدوثها الفعلى أو تم إعادة تمثيلها حيث يكون التركيز على المضمون أو المحتوى الحقيقى أكثر من التركيز على الترفيه أو التسلية (منى الحديدى، أسس الفيلم التسجيلى، ص ٢٣).

ويُعرف كرم شلبى الفيلم التسجيلى أو الوثائقى **Documentary film** بأنه نوع من الأفلام غير الروائية لا يعتمد على القصة والخيال بل يتخذ مادته من واقع الحياة سواء كان ذلك بنقل الأحداث المباشرة كما جرت فى الواقع، أو عن طريق إعادة تكوين وتعديل هذا الواقع بشكل قريب من الحقيقة الواقعية على عكس الجريدة السينمائية أو الأفلام الإخبارية التى تصور الحوادث الجارية كما وقعت. وهذا النوع من الأفلام يعتمد على فكرة رئيسية وتكون له قيمة اجتماعية وثقافية وذات مضمون درامى ومهمته أن يقدم المعارف والمعلومات بطريقة مشوقة وفنية. والفيلم التسجيلى يكون عادة قصير الطول يبدأ من ثلاث دقائق حتى ثلاثين دقيقة وقد يمتد إلى الساعة أو أكثر فى بعض الأحيان (كرم شلبى، معجم المصطلحات الإعلامية، ص ١٨٠).

وإذا كان بالإمكان أن نُجمل فصائل السيناريو وأنواعه فى ثلاثة فئات رئيسية هى: الأفلام ذات الصبغة الموضوعية، والأفلام ذات الصبغة الذاتية، والأفلام ذات الصبغة الروائية، فإن الفيلم التسجيلى

ينتمى إلى الفئة الأولى منها وهى الأفلام ذات الصبغة الموضوعية والتي يقصد بها تلك النوعية من الأفلام التى تأخذ شكلاً موضوعياً فتقوم أساساً على البحث عن الحقيقة وتأخذ مادتها كلها من الواقع مباشرة أو بإعادة تكوينه لنفس الهدف وهو تقديم الحقيقة بطريقة موضوعية (منير التونى، السيناريو وأسس اللغة السينمائية، ص ١١).

ثالثاً - أشكال الإنتاج التسجيلى :

تختلف أشكال الإنتاج التسجيلى من حيث موضوعاتها ونوع المعالجة والطريقة التى يقدم بها المخرج أفكاره. " ونظراً لتعدد أشكال الإنتاج السينمائى التسجيلى وبالتالى اختلاف هدف كل شكل ومجال اهتمامه وأساليب إعداده ومراحل تنفيذه فسوف نتعرض فيما يلى لأشكال الإنتاج التسجيلى (منى الحديدى، أسس الفيلم التسجيلى، ص ٢٥)

١ - اللقطات التسجيلية الخام :

وهى تلك اللقطات التسجيلية الفردية التى لا يربط أجزاءها موضوع معين أو موحد والتى لا هدف لها إلا تسجيل الواقع والحياة التى أمامنا تسجيلاً صادقاً أميناً وهى بمثابة مادة تسجيلية خام قد يُصبح لها فى المستقبل قيمة تسجيلية كبيرة عند استغلالها فى أفلام تسجيلية مركبة موحدة البناء وهى بمثابة أرشيف مصور أو توثيقاً للواقع وقد تكون مادة أرشيفية يستند إليها فى الإنتاج المستقبلى (منى الحديدى، أسس الفيلم التسجيلى، ص ص ٢٦ ، ٢٧).

٢ - الفيلم التسجيلى الإخبارى أو الجريدة السينمائية :

إن الفيلم التسجيلى الإخبارى أو الجريدة السينمائية

Topical Newsreel Actuality هي الأفلام التي تسجل الأحداث التي وقعت فعلاً دون اللجوء إلى تمثيل ودون إجراء أى تعديل فى مجرى هذه الأحداث أو إعادة فى البناء والتكوين. والجريدة السينمائية كانت تظهر أسبوعياً فى العادة لتعرض صور لأهم الشخصيات والأخبار والأحداث الجارية خلال أسبوع، وهى تعتبر وثيقة تاريخية تعبر عن روح العصر الذى ظهرت فيه. ولقد ظهرت أول جريدة سينمائية فى العالم باسم باتيه جورنال عام ١٩٠٨ (منير التونى، السيناريو وأسس اللغة السينمائية، ص ١٣).

وأهم ما تعنى به الجريدة الإخبارية فى المقام الأول سرعة تسجيل أهم الأحداث الجارية وعرضها على الجمهور فى أقرب وقت ممكن ولذلك فإن معظم الأفلام الإخبارية تكمن قيمتها الأساسية فى تقديم الأحداث الواقعية فى بيئتها الحقيقية. وتتخلص أهداف الجريدة السينمائية عادة فى عرض لأهم الأخبار والأحداث المختلفة سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو ثقافية أو رياضية بطريقة سينمائية وفى مدة قصيرة وبأسلوب وصفى منسق دون إبداء أى وجهة نظر (منى الحديدى، أسس الفيلم التسجيلى، ص ٢٧).

٣ - المجلة السينمائية **Cine Magazine** :

وهى عبارة عن فيلم قصير يشتمل على فقرات مختارة من الموضوعات التى تشغل أذهان الناس أو تثير اهتماماً عاماً وهى تشبه فى ذلك الجريدة السينمائية ولكنها تظهر عادة شهرية وقد تظهر فصلية أو موسمية، وقد يهتم كل عدد من المجلة بموضوع معين واحد تعرض فيه وجهات نظر محددة

حول هذا الموضوع قد لا تخلو من النقد والتحليل فى كثير من الأحيان. وتعتمد المجلة السينمائية على أسلوب الملاحظة السريعة الذى تتبعه مجلات الطرائف المصورة عادة، وهناك مجلات سينمائية متخصصة على غرار المجلات المطبوعة (منى الحديدى، أسس الفيلم التسجيلى، ص ٢٨).

٤ - الفيلم التسجيلى التعليمى :

إن الأفلام التسجيلية أو التعليمية **Educational or classroom film** تتناول عادة موضوعات علمية سواء بجمع تفاصيلها من الحياة أو الكتب أو الأبحاث وذلك بقصد عمل الفيلم لهدف تعليمى أو ثقافى (منير التونى، السيناريو وأسس اللغة السينمائية، ص ١٢) وهذا النوع من الأفلام تستخدم عادة كأداة أو وسيلة تعليمية تُعين المدرس فى الفصل والمحاضر على شرح الموضوع للطلاب وعرض الحقائق عليهم بطريقة سمعية بصرية شيقة.

٥ - الفيلم الإرشادى :

ويقصد بها الأفلام التى تقدم معلومات وتوجيهات معينة لفئة خاصة أو للجمهور عموماً مثل عمل فيلم عن قواعد المرور أو عن الوقاية من قنابل النابالم وأخطار الحرب (منير التونى، السيناريو وأسس اللغة السينمائية، ص ١٢) ويغلب على هذه النوعية من الأفلام طابع التوجيه والإرشاد وهى تقدم للجمهور معلومات صحيحة عن موضوع معين فتقدم له الإرشادات اللازمة فى المجال الزراعى مثلاً لمقاومة دودة القطن أو لمقاومة الآفات الزراعية الأخرى (منى الحديدى، أسس الفيلم التسجيلى، ص ص ٣٣، ٣٤).

٦ - الأفلام التدريبية :

ويقصد بالأفلام التدريبية **Training film** تلك الأفلام التى تسجل تفاصيل وخطوات والمراحل التدريبية الخاصة باستخدام جهاز معين أو آلة خاصة بهدف شرح كيفية استخدامها أو تدريب فئة متخصصة عليها (منير التونى، السيناريو وأسس اللغة السينمائية، ص ١٢).

رابعاً - قواعد كتابة الأفلام التسجيلية :

يختلف سيناريو الفيلم التسجيلي عن غيره من أشكال السيناريو والتي تتناول أفلاماً روائية أو تمثيلية تليفزيونية، فالفيلم التسجيلي يعتمد على قاعدة مهمة جداً، هى التلقائية أو العفوية فهو يتناول مواد واقعية من الحياة يجسدها أبطالها الحقيقيون دون تكلف أو تمثيل ولذلك فإن أولى الخطوات هى اختيار الفكرة التى سيدور حولها الفيلم هل هو عن التعليم فى المدارس الحكومية مثلاً ؟ أم عن العلاج فى المستشفيات الخاصة ؟ أم عن التلوث والأضرار البيئية ؟ أم عن المخدرات وانحراف الشباب ؟ وبعد ذلك تبدأ عملية البحث وجمع المعلومات أو المادة العلمية ثم وضع خطة العمل التى تتضمن مواقع التصوير ومدة التسجيل ومقابلة الأفراد الذين سيكون لهم دور فى الفيلم ثم كتابة النص المبدئى الذى يتضمن شكل اللقطات ومحتواها وطريقة الحوار أو التعليق (عبد المنعم عمر، الفيلم التسجيلي، ص ص ٢٠، ٢١).

وعلى من يكتب للأفلام التسجيلية أن يدرك أنها ذات سياق أو بنية ونظام داخلى يختلف عن الفيلم الروائى " وأن هناك مجموعة قواعد عامة تحكم كتابة السيناريوهات فى هذه

الأفلام وإخراجها، ولعل أهمها ما يلي: (منير التونى، السيناريو وأسس اللغة السينمائية، ص ١٨)

١ - إلتزام الموضوعية فى كتابتها وتكوينها من حيث أنها تهدف أساساً إلى البحث عن الحقيقة ونقل صورة صادقة من الواقع.

٢ - أنها تستلزم نوع من الاتقان فى الترتيب المنطقى للأفكار: وذلك فى إطار سلس ومؤثر حتى تستحوز على انتباه المشاهد لمتابعة الفيلم فى كل جزئياته من البداية للنهاية.

٣ - تعتمد غالبية هذه الأفلام على استخدام الكلمات كتعليق صوتى له أهميته من حيث شرح الصورة وتكملتها ببعض المعلومات التى يصعب تصويرها ولذلك فإن الكلمة قد تلعب دوراً فى هذه الأفلام لا يقل فى أهميته عن دور الصورة.

٤ - تتميز هذه النوعية من الأفلام بمحدودية مجال الانطلاق الخلاق لكاتب السيناريو وذلك لأن التعامل هنا يتم أساساً مع نقل الواقع أو الحقيقة فى صدق وأمانة.

وتحتاج معظم الأفلام التسجيلية إلى تعليق يكون مهمته شرح وربط المشاهد وإضافة مزيد من المعلومات للمشاهدين، وفى عدد قليل من الأفلام التسجيلية يستغنى المخرج نهائياً عن التعليق ويكتفى بالصورة التى يجب أن تكون كافية لتوصيل رسالة الفيلم إلى مشاهديه (عبد المنعم عمر، الفيلم التسجيلى، ص ٥١).

غير أن أهمية التعليق تبرز بصفة خاصة " من أجل إبراز الحقيقة لأن التعبير بلغة الصورة ما هو إلا إعادة تشكيل للواقع، فالسينما التسجيلية تعيد تشكيل الواقع من خلال

خطوتين أساسيتين هما تثبيت الحدث فى زمن معين يهتم المتلقى، وضغط الحدث لأن كادر الكاميرا لا يتسع لنقل جميع المعلومات إذ يجب أن يُضغَط الحدث ليعكس الدلالات والرموز التى نريد التركيز عليها، فالكادر يضغَط الواقع فى زاوية معينة أو فى ركن معين مع الأخذ فى الحسبان زوايا المنظر والضوء والمونتاج التى تساهم جميعها فى ضغَط هذا الواقع الملموس. ويؤكد اجل Agel على هذه الحقيقة بقوله "إذا كانت السينما توصف بين الفنون المركبة بأنها الفن الأكثر واقعية فلأنها بمستلزمات تكتيكها تُعيد وصف هذا الواقع بلغة الصورة فى كادرات شبيهة بالواقع " ولذلك حتى لا يطغى هذا التكنيك ورموزه على الحقيقة ويُعدل فيها، استخدمت السينما التسجيلية التعليق على الفيلم حتى لا تذهب الحقيقة وتضيع وسط هذه الرموز المعقدة (نسمة البطريق، الدلالة فى السينما والتلفزيون فى عصر العولمة، ص ١٥٣).

والتعليق فى الأفلام التسجيلية لابد أن يقدم مزيد من التفصيلات ولذلك يجب مراعاة الآتى: (عبد المنعم عمر، الفيلم التسجيلي، ص ٥٢)

- ١ - أن يكون التعليق بسيطاً ومباشراً، طبيعياً غير متكلفاً.
- ٢ - أن تكون الألفاظ واضحة ومفهومة وغير غامضة.
- ٣ - أن يكون التعليق متوازناً وسلساً.
- ٤ - أن تكون الجمل قصيرة وتعطى المعنى المطلوب فى كلمات قليلة.
- ٥ - أن يتناسب طول كل جملة من التعليق مع اللقطات التى تناسبها.

وكمثال على ذلك ما يمكن أن نجده من حوار فى أحد الأفلام التسجيلية عن المجمعات الاستهلاكية مثلاً وضرورة توافر الوعي الصحى ويلاحظ هنا أن الصورة تصف والصوت عنصر تابع فى طرح المشكلة أو الفكرة (نسمة البطريق، الدلالة فى السينما والتلفزيون فى عصر العولمة،

الصورة	التعليق
١ - شارع رئيسى واجهة جمعية تعاونية	١ - من المفروض أن تؤدي الجمعيات التعاونية الاستهلاكية واجبا القومى
٢ - تقف عربة نقل كبيرة أمام الجمعية	٢ - وهو توافر المواد الاستهلاكية بطريقة منظمة
٣ - منظر مكبر على العلب وقد رُصت على الرصيف بإهمال	٣ - مع مراعاة القواعد الصحية
٤ - بعض العلب فتحت والذباب يحوم عليها	٤ - تساعد على تجنب المواطنين الأوبئة والأمراض

خاتمة :

إن تنوع أشكال الفيلم التسجيلى وانطلاق هذه النوعية من الأفلام من الواقع والعالم الحقيقى وتعاملها مع موضوعات تاريخية واجتماعية وعلمية واقتصادية جعل لهذه الأفلام قيمة اجتماعية وثقافية ودوراً متزايداً فى الإعلام الجماهيرى.

ولما كان سيناريو الفيلم التسجيلى يختلف عن غيره من أشكال السيناريو سواء فى الأفلام الروائية أم التمثيليات التليفزيونية فقد اعتمدت هذه الأفلام على البساطة والتلقائية والعفوية لتجسيد موادها الواقعية دون تكلف. وأضيف إليها التعليق الصوتى والحوار أحياناً ليعطى دوره فى إكمال ما لم

توضحه الصورة، ولكن يبقى هنا طريقة التناول وأسلوب عرض الحقائق والتعبير بلغة الصورة أدوات مهمة فى يد الكتاب التسجيليين حتى لا تذهب الحقيقة وتضيع وسط كثرة التفصيلات. وتلك هى الأفلام التسجيلية من حيث المفهوم والنشأة والأنواع وقواعد كتابتها وإنتاجها.

مراجع الكتاب

-
۲۹۸
-

المراجع

أولاً - المراجع العربية :

١ -	إبراهيم إمام، الإعلام الإذاعي والتلفزيوني، دار الفكر العربي، ط ٢، القاهرة، ١٩٨٥.
٢ -	إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥.
٣ -	آثر سوينسن، التأليف للتلفزيون، ترجمة إسماعيل رسلان، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦.
٤ -	أحمد كمال زكي، الأساطير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.
٥ -	أحمد مجدى حجازى، التغريب الثقافى وسوسيولوجيا الاتصال، مجلة القاهرة، العدد ١١٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يوليو ١٩٩٢.
٦ -	إسماعيل إبراهيم، فن التحرير الصحفى بين النظرية والتطبيق، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨.
٧ -	ألبرت فولتون، السينما آله وفن، ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٠.
٨ -	أنيكست، تاريخ دراسة الدراما: نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة ضيف الله مراد، مكتبة الأسد، دمشق، ٢٠٠٠.

٩ -	بركات عبد العزيز، اتجاهات حديثة فى إنتاج البرامج الإذاعية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ٢٠٠٠.
١٠ -	بركات عبد العزيز، التحقيق الإذاعى بين النظرية والتطبيق، مجلة الفن الإذاعى، العدد ١٤٠، السنة السابعة والثلاثون، معهد الإذاعة والتلفزيون، القاهرة، ١٩٩٤.
١١ -	بول روثا، العمل التلفزيونى، ترجمة تماضر توفيق، مراجعة صلاح عامر، الألف كتاب، العدد ٤١٣، مركز كتب الشرق الأوسط، ١٩٦٢.
١٢ -	جيهان أحمد رشتى، النظم الإذاعية فى المجتمعات الغربية - دراسة فى الإعلام الدولى، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٧٨.
١٣ -	حسن الشامى، وسائل الاتصال وتكنولوجيا العصر، المكتبة الثقافية، العدد ٤٧٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢.
١٤ -	حسن على محمد، ثورة الإعلام، سلسلة اقرأ، العدد ٦٨٥، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٣.
١٥ -	حسين حلمى المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، الجزء الأول، سلسلة الألف كتاب الثانى، العدد ٧٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩.

١٦ -	حسين حلمى المهندس، دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، الجزء الثانى، سلسلة الألف كتاب الثانى، العدد ٣٦٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١.
١٧ -	خليل صابات، وسائل الإعلام نشأتها وتطورها، الانجلو المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٨٥.
١٨ -	سامية محمد جابر، الاتصال الجماهيرى والمجتمع الحديث - النظرية والتطبيق، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٥.
١٩ -	سعد لبيب، دراسات فى الفنون الإذاعية، معهد التدريب الإذاعى والتلفزيونى، بغداد، ١٩٧٣.
٢٠ -	سهير جاد، سامية أحمد على، البرامج الثقافية فى الراديو والتلفزيون، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧.
٢١ -	عادل النادى، الفنون الدرامية، سلسلة اقرأ، العدد ٥٢٨، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧.
٢٢ -	عبد العزيز شرف، نماذج الاتصال فى الفنون والإعلام والتعليم وإدارة الأعمال، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٣.
٢٣ -	عبد الغفار رشاد، دراسات فى الاتصال، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ١٩٨٤.

٢٤ -	عبد المجيد شكرى، الاتصال الجماهيرى - الواقع ... المستقبل مدخل، العربى للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦.
٢٥ -	عبد المجيد شكرى، تكنولوجيا الاتصال " إنتاج البرامج فى الراديو والتلفزيون "، دار الفكر العربى، القاهرة، ط ١، ١٩٩٦.
٢٦ -	عبد المنعم حسن، عصر التلفزيون وحضارة الصورة، كتاب الإذاعة والتلفزيون، العدد رقم ٤، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
٢٧ -	عبد المنعم عمر، الفيلم التسجيلى، مكتبة مدبولى، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
٢٨ -	عدلى رضا، عاطف العبد، إدارة المؤسسات الإعلامية: الأسس النظرية والنماذج التطبيقية، دار الفكر العربى، القاهرة، ٢٠٠٢.
٢٩ -	عدلى سيد محمد رضا، البناء الدرامى فى الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربى، القاهرة، ٢٠٠٢.
٣٠ -	عصام أنيس، الوسائل المسموعة والمرئية النشأة والتطور: تجربة الإعلام المصرى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٤.
٣١ -	فؤاد شاكر، التلفزيون المحلى حلم المستقبل، الدراسات الإعلامية، العدد ٢٤، السنة السادسة، المركز العربى

	للدراسات الإعلامية، القاهرة، ١٩٨٠.
٣٢ -	فضيل دليو، الاتصال: مفاهيمه - نظرياته - وسائله، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣
٣٣ -	فوزى فهمى، المفهوم التراجيدى والدrama الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
٣٤ -	فوزية فهميم، التليفزيون فن، سلسلة اقرأ، العدد ٤٦٥، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.
٣٥ -	كرم شلبي، معجم مصطلحات الإعلام، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٩.
٣٦ -	ماجدة مراد، شخصياتنا المعاصرة بين الواقع والدrama التليفزيونية، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٢.
٣٧ -	ماجى الحلوانى، عاطف العبد، الأنظمة الإذاعية فى الدول العربية، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٧.
٣٨ -	ماجى الحلوانى، مدخل إلى الفن الإذاعى والتليفزيونى والفضائى، عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٢.
٣٩ -	ماهر فهميم، لمحات عن التمثيلية الإذاعية، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ١٩٧٧.
٤٠ -	محمد السيد عبد الغنى، ألفاظ يونانية فى حياتنا الرومانية، مجلة كلية الآداب، العدد التاسع والأربعون، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٠.

٤١	- محمد تيمور، محمود علم الدين، المعلومات وتكنولوجيا الاتصال، ركلام للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢.
٤٢	- محمد فتحى، الإذاعة المصرية فى نصف قرن، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة، ١٩٨٤.
٤٣	- محمد فريد عزت، قاموس المصطلحات الإعلامية، دار الشروق، جدة، ١٩٨٤.
٤٤	- محمد معوض، المدخل إلى فنون العمل التليفزيونى، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٩٣.
٤٥	- محمد معوض، بركات عبد العزيز، الخبر الإذاعى والتليفزيونى، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ٢٠٠٠.
٤٦	- محمد مهنى، المدخل إلى الراديو والتليفزيون، أشكال البرامج وإنتاجها، ركلام للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣.
٤٧	- محمود يوسف، المدخل فى العلاقات العامة، بدون دار نشر، القاهرة، ٢٠٠٣.
٤٨	- منصور نعمان، فن كتابة الدراما للمسرح والإذاعة والتليفزيون، دار الكندى للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٩٩.
٤٩	- منى الصبان، فن المونتاج فى الدراما التليفزيونية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.
٥٠	- منى سعيد الحديدى، أسس الفيلم التسجيلى: اتجاهاته

	واستخداماته فى السينما والتلفزيون، دار الفكر العربى، القاهرة، ٢٠٠٢.
٥١ -	منير التونى، السيناريو وأسس اللغة السينمائية، مذكرات غير منشورة، كلية الآداب، شعبة الإعلام، الإسكندرية، ٢٠٠٠.
٥٢ -	منير التونى، نظرية الدراما، مذكرات غير منشورة، كلية الآداب، شعبة الإعلام، الإسكندرية، ١٩٩٢.
٥٣ -	ميخائيل مينكوف، المبادئ الأساسية فى الصحافة الإذاعية، الأوائل، دمشق، بدون تاريخ.
٥٤ -	نادية رضوان، دور الدراما التلفزيونية فى تشكيل وعى المرأة - دراسة اجتماعية ميدانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.
٥٥ -	نبيل على، العرب وعصر المعلومات، عالم المعرفة، العدد ١٨٤، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٤.
٥٦ -	نسمة البطريق، الدلالة فى السينما والتلفزيون فى عصر العولمة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٣.
٥٧ -	نعمات عتمان، فنون التحرير الصحفى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ٢٠٠٤.
٥٨ -	هند قواص، المدخل إلى المسرح العربى، دار الكتاب

اللبناني، بيروت، ١٩٨١.	
٥٩ - يحيى بسيوني، البدائل الإسلامية لمجالات الترويج المعاصرة، الفتح للإعلام العربي، القاهرة، ٢٠٠٢.	
٦٠ - يوسف مرزوق، المدخل لحرفيه الفن الإذاعي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٦.	
٦١ - يوسف مرزوق، فن الكتابة للإذاعة والتلفزيون، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨.	

ثانياً - المراجع الأجنبية :

62 -	Ellis Cashmore, And there was television, Routledge, London, 1994.
63 -	Erik Barnouw, Mass communication: Television, Radio, Film, Press, Holl Rinehart and Winston, New York, 1956.
64 -	Denis Mcquail, Mass communication theory, An intro-duction, SAGE Publication, Second edition, London, 1988.